



Musica 1956/Hest 9

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ZEHNTER JAHRGANG / HEFT 9 / SEPTEMBER 1956

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

10 JAHRE »MUSICA«

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

*Neue Abonnenten haben Gelegenheit, die
Jahrgänge 1-9 (1947-55) nachzubeziehen.*

Preis in Einzelheften je DM 14.40

Preis in Halbleinen gebunden je DM 16.40

MUSICA

*kann bei jeder Buch- oder Musikhand-
lung bestellt werden.*

Jahresbezugspreis DM 14.40

zuzüglich Zustellgebühr

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Einer Tellaufgabe dieses Heftes liegen Prospekte der Verlage Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, und C. Merseburger, Berlin, bei.

HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE

Im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft

HERAUSGEGEBEN VON MAX SCHNEIDER UND RUDOLF STEGLICH

Die durch die selbstlose Arbeit des großen Händelforschers Friedrich Chrysander in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene hundertbändige Gesamtausgabe der Händelschen Werke ist längst vergriffen, und die Händelforschung ist in den letzten Jahrzehnten in solchem Maße fortgeschritten, daß eine neue Ausgabe der Werke des großen Barockkomponisten dringend notwendig geworden ist. Die neue „Hallische Händel-Ausgabe“, die von Prof. Dr. Max Schneider und Prof. Dr. Rudolf Steglich betreut wird, soll der Wissenschaft wie der Praxis gleichermaßen dienen. Neben den nach dem Urtext gearbeiteten Gesamtausgabenbänden sollen in erster Linie wissenschaftlich exakte und praktisch brauchbare Klavierauszüge der Opern und Oratorien bereitgestellt werden. Die Gesamtausgabenbände werden ein eingehendes Vorwort und einen Kritischen Bericht enthalten; ebenso sollen den Klavierauszügen Vorworte und darüber hinaus bei den Opern in einem Anhang aufführungstechnische Hinweise beigegeben werden. Zu allen Opern, Orchester- und Kammermusikwerken werden die Instrumentalstimmen gesondert erscheinen. Die „Hallische Händel-Ausgabe“ gliedert sich in fünf Serien: I Oratorien und große Kantaten, II Opern, III Kleinere Gesangswerke, IV Instrumentalmusik (Klaviermusik, Kammermusik, Orchestermusik) und V Kirchenmusik. Es ist vorgesehen, jährlich 4 bis 5 Bände erscheinen zu lassen, und zwar, wenn möglich, aus jeder Serie einen.

Es liegen bereits vor:

Serie IV

Band 1 Klaviermusik I Die acht großen Suiten

herausgegeben von Rudolf Steglich

Kart. DM 7.80, Ln. DM 11.80.

Band 2 Orgelkonzert I op. 4 Nr. 1 - 6

herausgegeben von Karl Matthaei

kart. DM 18.—, Ln DM 22.—

Band 3 Elf Sonaten für Flöten und bezifferten Baß

herausgegeben von Hans Peter Schmitz

Mit eingelegter Flötenstimme (enthält auch den bezifferten Baß) kart. DM 12.—, Ln. DM 16.—, Generalbaß-Stimme (Flöte und bezifferter Baß) kart. DM 6.60.

Band 4 Sechs Sonaten für Violine und bezifferten Baß

herausgegeben von Philipp Hinnenthal

Mit eingelegter Violinstimme (enthält auch den bezifferten Baß) kart. DM 8.—, Ln. DM 12.—, Generalbaß-Stimme (Violine und bezifferter Baß) kart. DM 4.80.

Als nächste Bände werden erscheinen:

aus Serie I

Band 1 Alexander-Fest, herausgegeben von Konrad Ameln

aus Serie V

Band 1 Psalm „Dixit Dominus“, herausgegeben von Eberhard Wenzel

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, DM 4.50

An weiteren Klavierauszügen befinden sich im Druck:

Ezio, Oper in drei Akten, herausgegeben von Max Schneider

Alexander-Fest, herausgegeben von Konrad Ameln

Da ein Gesamtumfang der „Hallischen Händel-Ausgabe“ und eine Zeitdauer ihres Erscheinens heute noch nicht genau angegeben werden kann, wird die Möglichkeit zur Abbestellung der Subskription gegeben, um den einzelnen Subskribenten keine untragbare Verpflichtung zuzumuten. Jede Subskription kann mit halbjährlicher Wirkung zum 30. Juni oder zum 31. Dezember jedes Jahres abbestellt werden. Der Subskribent ist also bei Abbestellung dann nur noch zur Abnahme der im darauffolgenden Halbjahr erscheinenden Partituren verpflichtet. Die Klavierauszüge können in die Subskription mit einbezogen werden, ebenso die Stimmen zur Kammermusik, bei Opern, Oratorien und Orchesterwerken müssen die Orchesterstimmen gesondert bestellt werden.

Wesentliche Ermäßigung bei Subskription bzw. auch bei Teilsbkskription. Ein ausführlicher Subskriptionsprospekt berichtet über alle Einzelheiten der „Hallischen Händel-Ausgabe“.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL
DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG

WALTER SERAUKY

Georg Friedrich Händel Sein Leben - Sein Werk

III. BAND

Von Händels innerer Neuorientierung
bis zum Abschluß des „Samson“ (1738 — 1743)

Diese Monographie stellt sich in den zunächst erscheinenden Bänden III und IV die Aufgabe, Händel als Meister des Oratoriums darzustellen. Die zu späterer Zeit herauskommenden Bände I und II werden Händel als Meister der Oper zum Gegenstande haben.

In biographischer Hinsicht bietet Band III neue Erkenntnisse über Händels Irlandsfahrt, seine Lebensverhältnisse, den englischen Freundeskreis, über Händels Verhältnis zu den Frauen, über die Gesellschaftsstruktur des damaligen England. In der Werkbetrachtung steht im Mittelpunkt Händels allmählicher Übergang zum Oratorium, eine Darstellung, die den Meister zunächst im Zwiespalt über Oper und Oratorium zeigt. In diesem Rahmen werden auch Händels letzte Opern sowie seine Concerti grossi op. 6 und die Orgelkonzerte op. 4 einer eingehenden Untersuchung unterworfen.

Somit wird diese Monographie des bekannten Händel-Forschers zu einem unentbehrlichen Standardwerk für den Wissenschaftler, aber auch für den ersten Freund Händelscher Musik.

948 S., mit vielen Notenbeispielen; Leinen m. Schutzumschl. DM 68.—

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL
DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE

Georg Friedrich Händel

Leben und Werk

156 Seiten mit Abbildungen und zahlreichen
Notenbeispielen; broschiert 3.— DM

Dieses Büchlein wurde insbesondere durch den
Gedanken regelmäßiger Händelfestspiele in
Händels Heimatstadt Halle angeregt. In leicht
verständlicher Weise sucht der Autor dem
Schaffen Händels neue Freunde zu gewinnen
und sie zu intensiveren Studien anzuregen.

DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK
Leipzig C 1 Karlstraße 10

Dem Nestor der deutschen Musikwissenschaft —
Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft
zum 80. Geburtstag

FESTSCHRIFT MAX SCHNEIDER

Herausgegeben von Walther Vetter

368 Seiten mit 2 Abbildungen
und zahlreichen Notenbeispielen
in Ganzleinen gebunden 24.— DM

DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK
Leipzig C 1 Karlstraße 10

Von Max Schneider und Rudolf Steglich
im Auftrage der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft
herausgegeben

Händel-Jahrbuch 1955

1. (VII.) Jahrgang; 152 Seiten mit Noten-
beispielen, Leinen 5.— DM

Mit Beiträgen von Werner Braun, Harald
Kümmerling, Johanna Rudolph, Konrad Sasse,
Walter Serauky, Walther Siegmund-Schultze,
Max Schneider und Rudolf Steglich.

Händel-Jahrbuch 1956

2. (VIII.) Jahrgang; 184 Seiten mit Noten-
beispielen, Leinen 6.— DM

Mit Beiträgen von Hans Burz, Arnold Golds-
brough, Ernst H. Meyer, Paul Mies, Heinrich
Möller, Johanna Rudolph, Heinz Rückert,
Walter Serauky, Walther Siegmund-Schultze
und William Charles Smith.

Von besonderer Wichtigkeit sind die biblio-
graphischen Arbeiten

Konrad Sasse
„Verzeichnis des Schrifttums über Georg Fried-
rich Händel für die Jahre 1933-1954“

William Charles Smith / Konrad Sasse
„Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Hän-
dels“

*Sonderprospekte
stehen auf Wunsch gern zur Verfügung*

DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK
Leipzig C 1 Karlstraße 10

Neupert Cembali erklingen in aller Welt

sie sind in der Musikausübung des
20. Jahrhunderts ein nicht mehr weg-
zudenkender Faktor.

O. K. Springer und Silbertonfiel

krönen eine mehr als 50 jährige Er-
fahrung im Cembalobau. Sie garan-
tieren historischen Klang und technische
Vollendung.

NEUPERT
BAMBERG-NÜRNBERG



Anfragen an Nürnberg, Marienfortgraben 1

In Neuauflage liegen vor:

HANNS NEUPERT

Das Klavichord

Geschichte und technische Betrachtung
des „Eigentlichen Claviers“.

Mit einem Anhang „Von der wahren
Güte der Clavichorde“. Nach einem
Manuskript von J. N. Forkel.

Zweite Auflage. VIII u. 80 Seiten.
Preis DM 5.60

Das Cembalo

Eine geschichtliche und technische
Betrachtung der Kiellinstrumente.

Dritte Auflage. XVI u. 98 Seiten.
Preis DM 7.20

Bezug durch jede Buch- und Musikhandlung

BÄRENREITER-VERLAG

Philharmonische Gesellschaft e. V. Bremen

*Für den Musikpreis der Gesellschaft
wird hiermit eine Konzertouvertüre für
mittelgroßes Orchester
mit einer Aufführungsdauer von höchstens
zehn Minuten ausgeschrieben.*

*Nähere Einzelheiten durch
PRAEGER & MEYER · BREMEN BÖTTCHERSTR. 7*

INHALT DES NEUNTEN HEFTES

Titelseite: Georg Friedrich Händel, nach dem Titel zum Erstdruck des „Alexanderfestes“, Stich von J. Houbraken, Amsterdam.

Fred Hamel: Zwischen Liebfrauen und Westminster (Händel)	569
Wilibald Gurlitt: Vom Klangbild der Barockmusik	573
Frederick Hudson: Die Händel-Tradition in England	580
Rudolf Steglich: Händels schwieriger Enthusiasmus	598
Max Schneider und Horst-Tanu Margraf: Die Händel-Feste in Halle	591
Rudolf Steglich: Händels Schwieriger Enthusiasmus	598
Walter Serauky: Händel als Meister des Oratoriums	602
Hans Corrodi: Othmar Schoeck 70jährig	605

HÄNDELIANA

Friedrich Chrysander — heute? S. 609; Ein an Händel gerichtetes Beileids-Gedicht S. 610; Ein neues „Oboen-Konzert“ von Händel S. 611; Ein Arpeggio für Klavier von Händel S. 614; Auf Händels Cem-balo darf jeder spielen S. 614; Göttingen (Händel-Fest) S. 615.

IM ZEICHEN MOZARTS

Ludwigsburg (Mozart-Fest) S. 616; Glyndebourne (Mozart-Fest) S. 618; Probleme der Mozart-Forschung S. 618; Zwei unbekannte Mozart-Kadenzen S. 619.

MUSICA-BERICHT

Bayreuth („Meistersinger“) S. 620; Stuttgart (Sängerbundesfest) S. 622; Lüneburg, Ansbach (Bachfeste) S. 625; Darmstadt (Internationale Ferienkurse) S. 627; Köln (Musik der Zeit) S. 628; Aix-en-Provence (Festival) S. 630; Helsinki (Sibelius-Woche) S. 632; den Haag, Amsterdam (Holland-Festival) S. 633; Zwickau (Schumann-Fest) S. 634; Florenz (Musikmai) S. 635; Nürnberg (Orgelwoche) S. 637; München (Nymphenburger Sommerspiele) S. 638; Frankfurt (Sommerschluß) S. 639; München (Spielzeitausklang) S. 640; Schlüßtern (Reger-Tage) S. 642; Hitzacker (Musiktage) S. 642; Konstanz (Musiktage) S. 643; Staufeu (Musikwoche) S. 644; Kiel (Kieler Woche) S. 644; Berlin (Kaminski-Gedenken) S. 645; Weimar (Franz Liszt-Gedenken) S. 646; Lemgo; („Das Gesicht Jesajas“) S. 647.

MUSICA-UMSCHAU

In Memoriam: Walter Michael Berten S. 648; Mathilde von Weber S. 648; Leopold Wlach S. 649.

Zur Zeitchronik: Europas modernster Konzertsaal S. 649.

Musiker-Porträts: Bruno Walter, 80 Jahre S. 650; Hermann Weissenborn, 80 Jahre S. 653; Offener Brief an einen deutschen Musiker (Edmund Nick) S. 653; Adalbert Möhring 65 Jahre S. 654.

Erziehung und Unterricht: Mehr Volksmusik in der Schule S. 655. Schwarzes Brett S. 655.

Miszellen: Resolution der Verleger S. 655.

MUSICA-NACHRICHT: S. 656

BILDER:

Marmorbüste Händels von Louis François Roubillac 1749 S. 569; Eine Seite aus Händels Testament S. 571; In der Trinkstube musizierende Männer, Stich von Crispin de Passe S. 575; Kirchenmusikaufführung nach dem Titel zu J. G. Walters „Musikalisches Lexikon“ S. 577; Bildtitel zum Erstdruck von „Julius Cäsar“ S. 581; Zeitgenössische Einladung zum Anhören Händelscher Musik mit dem Händel-Denkmal von Louis François Roubillac S. 583; Szenenbild aus „Xerxes“ von Paul Tschiersch S. 586; Szenenbild aus „Julius Cäsar“ von Heinrich Heckroth S. 587; Szenenbild aus „Ptolemäus“ von Lotte Brill S. 589; Szenenbild aus „Rinaldo“ von Albert Langenbeck S. 593; Szenenbild aus „Radamisto“ von Rudolf Heinrich S. 595; Figuren zu „Poros“ von Rudolf Heinrich S. 597; Autograph aus Händels „Messias“ S. 603; Othmar Schoeck S. 607; Händels Cembalo (Johannes Ruckers 1612) S. 625; Szenenbild aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Bayreuth) 2 Bilder, S. 621 u. 623; Ralf Kirkpatrick S. 626; Jean Philippe Rameau: „Platée“ in Aix-en-Provence S. 631; Benjamin Britten „Peter Grimes“ in Amsterdam S. 634; Richard Wagner: „Rheingold“, Florenz S. 635; Heinrich Kaminski S. 646; Die neu errichtete Stuttgarter Liederhalle S. 651; Bruno Walter S. 652; Edmund Nick S. 653.

TAFELN:

17. Georg Friedrich Händel; Epitaph von Louis François Roubillac in Westminster; 18. Georg Friedrich Händel, a) nach einem Stich eines Bildes von Hudson, b) nach einem Gemälde von Hudson.

FRED HAMEL

ZWISCHEN LIEBFRAUEN UND WESTMINSTER

Zum Händel-Festakt des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg



Marmorbüste Händels von Louis François Roubillac, 1749

Am 23. Februar 1685 wurde Georg Friedrich Händel zu Halle geboren und tags darauf in der Oberpfarrkirche zu Unser Lieben Frauen getauft. Als königlich-britischer Hofkomponist starb er am 14. April 1759 in London und wurde am 20., getreu seinem letzten Willen, in der Westminster-Abtei neben den großen Söhnen des Landes beigesetzt. Das Grabdenkmal, für dessen Errichtung er 600 Pfund ausgesetzt hatte, zeigt ihn, nach der Totenmaske Roubillacs, an der Orgel, bei der Konzeption der Messias-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (s. Taf. 17).

Zwischen Liebfrauenkirche und Westminster-Abtei liegt das Schicksal eines Künstlers von kosmopolitischer Bedeutung, liegt das Wirken eines Großmeisters, das Schaffen eines Genius beschlossen. Über das Schicksal: Aufstieg, Expansion, dramatische Verwicklung und Glanz ist viel geschrieben worden. Nicht anders steht es mit dem Wirken als Klavier-, Violin- und Orgelspieler, als Kapellmeister, Opernunternehmer und Hofkomponist. Das alles ist wichtig, es gehört zu unserer Kenntnis der Persönlichkeit dazu. Aber es ist Historie, über die sich jeder in einer der berufenen Biographien unterrichten kann. In diesem Augenblick,

der im Zeichen der neuen Halleschen Gesamtausgabe seiner Werke steht, rückt eine andere Frage in den Vordergrund: diejenige der stilgeschichtlichen und gegenwärtigen Bedeutung seines Schaffens.

*

Dieses Schaffen steht am Ende der großen Zeit des Kontrapunkts, und es wird seinerseits erst ganz verständlich durch seinen eigenen Kontrapunkt: dasjenige Sebastian Bachs. Die Merkwürdigkeit der Fügung beruht dabei weniger darin, daß hier zwei Künstler, deren Geburtstage kaum vier Wochen, deren Geburtsorte kaum 160 Kilometer auseinanderliegen, in

vollendeten Gegensatz zueinander treten. Das Merkwürdige ist vielmehr, daß dieser Gegensatz sich auch künstlerisch vom völlig gleichen Ausgangspunkt, sozusagen „aus dem Einklang“, entwickelt.

Dieser gemeinsame Ausgangspunkt aber — Händels Grabmal ist dafür symbolisch — war die Orgel, oder, was damit zusammenhängt, die Tradition der mitteldeutschen Kantorenmusik. Bachs Lehrer wird der Michaelis-Organist Georg Böhm in Lüneburg — der Lehrer Händels ist Friedrich Wilhelm Zachow an der Liebfrauenkirche seiner Vaterstadt. Bachs zweite Anstellung, 1703, sieht ihn als Organisten der Neuen Kirche in Arnstadt — Händel erhält bereits im Jahr zuvor, als Siebzehnjähriger, seine erste Berufung zum Organisten der reformierten Schloß- und Domkirche in Halle. Und auch er ist, obwohl in anderer Weise als Bach, der Orgel unentwegt treu geblieben: ist es bei Bach das Kultische, so bei Händel das Virtuosische, das ihn immer von neuem zu ihr zieht; keine Aufführung seiner späteren Oratorien, in deren Pausen er sich nicht als Improvisator und Solist an der Orgel hätte bewundern lassen, und zwanzig Orgelkonzerte sind uns als reife Frucht dieser Neigung erhalten.

Händel hat während dieser ersten Organistenzeit eine große Reihe von Kirchenkantaten geschrieben, von denen uns zwar so gut wie gar nichts überkommen ist, die aber zweifellos von der Haltung der Bachschen Jugendwerke nicht wesentlich abgewichen sind. Aber während Bach in folgerichtiger Vertiefung dieses Schaffenskreises zur Meisterschaft aufsteigt, hält es Händel an der Schloßorgel nur ein Jahr aus, um dann in plötzlichem Entschluß die Heimat zu verlassen und in Hamburg, dem Zentrum der deutschen Oper, aufzutauchen. Denn die Oper — das eben war der Kontrapunkt zur Musik der kirchlichen Tradition, das war die moderne, weltliche und weltbewegende Kunst, die ihn mit magischer Kraft anzog.

Den Faden nun, der sich hier anspinnt, hat Händel bis zu seinem Lebensende mit nicht geringerer Zielstrebigkeit weiter verfolgt wie Bach jenen anderen. Unwesentlich ist dafür, daß er sich mit Rücksicht auf den fortschreitenden Niedergang der deutschen Oper bald schon nach Italien, der Hochburg der modernen Kunst, wendet und nach diesen Wanderjahren in England die bleibende Stadt findet. Wenn er sich hier einbürgern ließ, wenn er nach Sprache und Stil an der italienischen Oper festhielt und zugleich in der „strengen Arbeit“ die deutsche Abstammung nie verleugnet hat, so ist das alles nur um so kennzeichnender für seinen umfassenden Kosmopolitismus. Von der ersten Oper aber, der „*Almira*“, bis zur letzten, der „*Deidamia*“, geht ein gerader, einheitlicher Entwicklungszug. Es ist der Zug der großen Auseinandersetzung mit dem grundsätzlichen Problem der Oper, genauer der (neapolitanischen) Musikoper, die damals trotz aller nur erdenklichen dramatischen Widersinnigkeiten diktatorische Herrschaft übte.

*

Wenn diese Auseinandersetzung, die zwei Jahrzehnte von Händels bester Lebenskraft in Anspruch nahm, wenigstens äußerlich für ihn einen tragischen Ausgang nahm, so wissen wir doch heute, daß er es war, der in künstlerischer Hinsicht den Sieg davontrug. Denn er hat nicht nur die neapolitanische Oper über die Leistungen der wenigen, wirklich bedeutenden Italiener hinaus zur höchsten Blüte geführt, sondern offenbar auch ihre Reformbedürftigkeit erkannt und die praktischen Konsequenzen daraus gezogen. Denn schon er bricht mit der dramatischen Unzulänglichkeit der italienischen Libretti, an der später die Opernreform Glucks einsetzt, wenn er plötzlich im fünften Lebensjahrzehnt den ganzen mythisch-antiken Ballast über Bord wirft und zu den großen, volkstümlichen Begebenheiten biblischer Stoffe greift. Den ersten Schritt dazu bedeutet bereits die „*Esther*“ vom Jahre 1720, die ausdrücklich als „*masque*“, d. h. Musikdrama, bezeichnet ist und auch szenisch zur Aufführung gebracht wurde. Und nur eine vollkommen äußerliche Ursache — ein kirchliches Verbot vom Jahre

1732 — hatte zur Folge, daß die „Action“ später unterblieb und Händel zur Endform seines unsterblichen Oratoriums gelangte.

So mündet Händels Opernreform im Oratorium. Denn in ihm ist nicht nur die Undramatik durch das Volksepos überwunden — auch die musikalischen Schwächen der neapolitanischen Oper sind beseitigt, das Kastratentum zurückgedrängt, die Männerstimmen wieder eingesetzt, der Chor einbezogen. Es ist wichtig, das im Auge zu behalten, wenn man das innere Gesetz dieses Künstlertums erkennen will. Denn Händels Bestimmung wies ebensowenig auf die italienische Oper wie auf die deutsche Kirchenmusik hin. Aber aus dem, was er von beiden her als Erbgut empfing, erwächst um so herrlicher, uneingezwängt von gottesdienstlichen und theatermäßigen

Bindungen, seine wirkliche Mission im Oratorium. Allerdings kam noch ein drittes dieser Leistung zustatten, das diesem universellen Geist von seiner Wahlheimat entgegengebracht wurde: die aus der a-cappella-Epoche fortwirkende, unerhörte Lebendigkeit der englischen Chortradition. Auch ihre Assimilation läßt sich in den immer großartigeren Kantatenzyklen der Chandos-, Krönungs-, Hochzeits- und Trauer-„Anthems“ deutlich verfolgen. Mit ihrer Einmündung in den monumentalen Chorstil des Oratoriums erfolgt die volle Zusammenfassung der verschiedenen Stilelemente, in der sich allein der Genius offenbart.

*

Solche Gipfelleistungen des Kunstschaffens haben geistesgeschichtliche Tragweite — und wer wollte verkennen, daß sie allein uns auch erst den rechten Schlüssel zum Kontrapunkt Händels zu Bach bietet? Die „regulierte“ Kirchenmusik, die Bachs Lebensinhalt bildet, ist eine *ars antiqua*, in ihrer Tradition bis mindestens auf das Organum des frühen Mittelalters zurückreichend. Sie ist Kunderin des Geistes der christlichen Heilsbotschaft, verankert im Endzweck der Ehre Gottes; und dadurch, daß Bachs Wirken bewußt der Erhaltung dieses Endzwecks dient, bildet es die starke konservative, um nicht zu sagen restaurative Kraft der Musik des Aufklärungszeitalters. Denn in der Aufklärung verkörpert sich der neue Geist, der die Herrschaft des Glaubens durch die des Verstandes, die göttliche Offenbarung durch die Naturerkenntnis abzulösen strebt. Und es ist nur folgerichtig, daß das 17. Jahrhundert, das mit der

*I give and bequeath to my Cousin Christian Gottlieb Händel
of Copenhagen one hundred Pounds Sterl.
Item I give and bequeath to my Cousin Magister Christian
August Rott of Halle in Saxony one hundred Pounds Sterl.
Item I give and bequeath to my Cousin the Widow of
George Taub, Pastor of Giebichenstein near Halle in
Saxony three hundred Pounds Sterl.
and to Her six Children each two hundred Pounds Sterl:
Bank of Annuitys
All the next and residue of my Estate in ~~Bank of Annuitys~~
~~annuities~~ or of what soever kind or Nature.
I give and bequeath unto my Dear Niece
Johanna Friderica Floerken of Gotha in Saxony
born Michaëlsen in Halle whom I make my
Sole Exec^{tr} of this my last Will
In witness Whereof I have hereunto set my hand
this 1 Day of June 1750
George Frideric Händel*

Eine Seite aus Händels eigenhändigem Testament vom 1. Juni 1750

rationalistischen Philosophie und der klassischen Physik zum Bannerträger dieses Aufklärungsgeistes wird, zugleich die Geburtsstunde der Oper ist. Denn die Oper ist die erste und typischste Verkörperung der „*nuove musiche*“, Repräsentantin der aufgeklärten säkularisierten Humanitas in Reinkultur.

Wenn Händel das, was Bach mit freundlicher Herablassung als die „Dresdener Liederchen“ registriert, zum Hauptgegenstand des Bemühens seiner besten Schaffensjahre macht, dann erweist er sich damit schon, im Gegensatz zum Thomaskantor, als der Mann der Neuzeit, als moderner Künstler und fortschrittliche Kraft der Aufklärungsmusik. Und das, wohlverstanden, auch in soziologischem Sinne, insofern die Oper als erste moderne Kunstform auf ein breiteres Publikum jenseits der aristokratischen Standesgrenzen abzielt. Indem der Opernmann Händel aber nicht nur die musikalischen Funktionen des Komponisten und Dirigenten, sondern zugleich die organisatorischen und wirtschaftlichen des Unternehmers ausübt, wird er in diesem Umkreis bereits zum Prototyp des „freien“ Künstlers, wie er sich außerhalb der Theaterwände und damit in universeller Breite des Musikschaffens erst ein Halbjahrhundert später in Mozart präsentiert.

Mit dem Durchbruch zum Oratorium schreitet dieser internationale Unternehmer von der ursprünglichen Antithese zum Stadtkantor Bach vollends zu einer Synthese der beiderseitigen geistigen Impulse fort. Wie die regulierte Kirchenmusik von Kantaten und Passionen, so ist auch das Oratorium eine geistliche Kunstform. Aber zugleich ist es doch nicht gottesdienstliche Gebrauchsmusik, sondern Konzertmusik, es gehorcht nicht liturgischen, sondern dramaturgischen Gesetzen. Dies ist das Erbteil, das es von der Oper mitbekommen hat. Als gemeinsamer Sprößling von kirchlicher und weltlicher Kunstform wird das Händelsche Oratorium so zum vollendeten Ausdruck der gemäßigten, „religiösen Aufklärung“, wie sie sich im philosophischen Weltbild von Leibniz oder in der Lyrik Gellerts verkörpert. Auch ohne den Nachweis einer direkten Berührung ist es historisch aufschlußreich, daß Händels kurzer Aufenthalt in Hannover, 1711, in die letzte Lebenszeit von Leibniz fällt, und daß umgekehrt die Gellert'schen Oden, 1757, noch in seinen späten Lebensjahren erscheinen.

Aber mit der Synthese der religiösen und aufgeklärten Impulse von Kirchenmusik und Oper hat Händel in seinem Oratorium noch ein weiteres erreicht, das in seiner künstlerischen Tragweite zum Ausdruck kommt: nämlich die Summierung der soziologischen Kraftfelder, die einerseits auf die Kirchengemeinde, andererseits auf das Theaterpublikum gerichtet sind. Nie zuvor und selten hernach hat ein musikalisches Kunstphänomen eine so umfassende Breitenwirkung, eine so echte Volkstümlichkeit erreicht. Fraglos hat Händel mit der Wahl seiner Stoffe aus der Geschichte des auserwählten Volkes, in dem das religiöse England sich selbst symbolisiert sah, die Initialzündung dazu gegeben. Aber auch die weltweite Ausstrahlung, die sich daran angeschlossen hat, konnte nur dem kosmopolitischen Wesen dieses Weltmannes der Musik gelingen.

*

Noch ein letztes Mal wird hier auch der Kontrapunkt zu Bach erkenntlich. Das Bewußtsein für Bachs Werke lebte nach seinem Tode zunächst nur in einem kleinen Kreise von Söhnen und Schülern fort. Aber diese Sachwalter kunsthandwerklicher Tradition trugen zugleich die Erinnerung an Persönlichkeit und Wesen des Meisters weiter. Aus ihren Briefen und Erinnerungen konnte schon Forkel ein erstaunlich plastisches Bild des Menschen Bach rekonstruieren, während sein künstlerisches Vermächtnis erst mühselig durch spätere Generationen wiederentdeckt und wiedererweckt werden mußte. Von Händel, der dem Zunfttum weit entwachsen war und weder Söhne noch Schüler hinterließ, ist die Überlieferung des persönlichen

Erscheinungsbildes viel verschwommener und blasser geblieben. Sein Werk hingegen hat eben dank der Volkstümlichkeit seiner Oratorien unmittelbar und ununterbrochen in die Zukunft fortgewirkt.

Indessen ist aus diesem Schaffen sehr vieles, das solcher Volkstümlichkeit nicht gleichermaßen teilhaftig ist, wohl aber den Weg zu ihr bereiten half, schnell abgebröckelt. Die deutschen Kirchenstücke scheiden, als Jugendwerke, aus der Konkurrenz. Die Klaviermusik mag sich der Bachs nicht vergleichen, aber die Kammermusik bestünde ebenbürtig. Selbst von den Oratorien sind im Laufe der Zeit mehr und mehr verstummt. Um die Oper, schon das Schmerzenskind des Meisters selbst, hat erst vor wenigen Jahrzehnten ein nicht minder zähes Ringen der Nachwelt begonnen, zuerst in Göttingen, nun in Halle. Es ist noch lange nicht zur Entscheidung geführt. Bei diesem Tatbestand wird die neue Händel-Ausgabe unter Konzentration deutscher wie englischer Quellenforschung und Editionsleistung den breiteren und festeren Unterbau für eine umfassende Händelpflege schaffen, der den hochverdienten früheren Händelausgaben (mit einziger Ausnahme der Oratorieneinrichtungen Chrysanders) infolge Zersplitterung der Initiative versagt geblieben war. Damit gewinnt in dem Bogen, der sich zwischen Liebfrauenkirche und *Westminster Abbey* spannt, das Gesamtwerk erstmalig allgemein greifbare Gestalt. Es ist das Werk eines Meisters, in dem wie in keinem anderen volkstümliche und völkerverbindende Kräfte der Musik gleichermaßen Ereignisse geworden sind.

WILIBALD GURLITT

VOM KLANGBILD DER BAROCKMUSIK¹

Der Wortbegriff „Barock“ als Bezeichnung für eine Zeitstufe und Stilbildung zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit hat nach dem Vorgang der kunst- und literargeschichtlichen Forschung seit dem ersten Weltkrieg Eingang auch in die Musikforschung der deutschsprachigen Länder gefunden. In den romanischen Ländern dagegen wird weithin noch an der abschätzigen Bedeutung von „Barock“ festgehalten.

Nun ist aber unbestreitbar, daß auf jener Zeitstufe der europäischen Kunstgeschichte, wo in der bildenden Kunst und in der Dichtkunst die neue Stilbildung erkennbar ist, etwas Entsprechendes auch in der Musik hervortritt². Es mag das Geschick jeder nichtklassizistischen Kunst sein, mit Namen belegt zu werden, die einen abwertenden Beigeschmack haben und wie „Gotik“, „Barock“ und jüngst „Romantik“ als Verfallszeiten gekennzeichnet und der Mißachtung preisgegeben worden sind. Indessen haben auch diese Epochen, und gerade auch der Barock in der Musik, eine neue und eigene künstlerische Schönheit und Vollkommenheit hervorgebracht. Ihre Eigenart und ihr vielschichtiges Gefüge ist allererst von der jüngeren Musikforschung erkundet und gewürdigt worden. Dabei hat die Wechselbeziehung zwischen den Künsten, ohne ihre Eigengesetzlichkeit zu verkennen, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ein bemerkenswertes Beispiel barocker Kunstlyrik in zeiteigener Vertonung besitzen wir von David Pohle, einem bedeutenden Schüler des großen deutschen Barockmeisters Heinrich Schütz, der 1650 „Arien“ komponiert hat, „deren Verse aus Paul Flemings 5. Buch der Oden (von Liebesgesängen) genommen mit zwei Stimmen und zwei Violinen zum Basso

¹ Teilabdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors aus „Die Kunstformen des Barockzeitalters“, Sammlung Dalp, Bd. 82, Bern 1956.

² F. Blume, Artikel „Barock“ in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik“, hrsg. von F. Blume, Bd. I, Kassel und Basel 1954, Sp. 1275 ff.

continuo aufgesetzt“. In diesen „Zwölf Liebesgesängen“³ blüht aus noch frühbarockem, gesellschaftlich konventionellem Boden der hochbarocke neue Ton einer individualistischen, seelenhaft und religiös bewegten „Erlebnis“-Kunst in Dichtung und Musik.

Wie jeder neuen Stilbildung gegenüber, besagen die Wandlungen der Musik- und Musizierformen der Barockzeit sowie ihre Stilübergänge und -überhänge nicht viel. Vielmehr bildet das schöpferische Neue den Kern aller Umformungen und Umwertungen, zunächst im Medium der überkommenen Formenwelt. Musikalische Kunstgattungen wie Motette, Madrigal, Ricercar werden aus dem 16. in das 17. Jahrhundert übernommen, aus den Niederlanden nach England und Italien, aus England und Italien wiederum in andere Länder verpflanzt. Hier werden diese kontrapunktischen Gattungen zu konzertierenden Motetten und Madrigalen, das Ricercar zur Fuge umgeformt. Das Neue liegt in den neuen Formenprinzipien, wie Partita, Suite und Fuge, von denen die alte Formenwelt von innen her umgeprägt und neu bestimmt wird. Der neue Stil beruht auf einer neuen Formbestimmtheit⁴.

Als Zeitstufe umfaßt der Barock in der Musik das 17. Jahrhundert, greift mit seiner Frühstufe bis 1570 zurück, während seine Hochstufe bis etwa 1680 gerechnet wird und seine Spätstufe breit in das 18. Jahrhundert ausläuft, bis er im „Sturm und Drang“ der „Geniezeit“ seiner Formen und Gehalte unsicher wird, erstarrt, zerfällt und untergeht. Der Barock in der Musik erstreckt sich demnach zwischen dem Jahrhundert der Reformation und dem Jahrhundert Goethes, musikgeschichtlich zwischen den großen Meistern Senfl und Gluck. Er tritt mit nachmittelalterlicher Färbung auf, tiefer dem späten Mittelalter verpflichtet als in die Neuzeit ausstrahlend, so viel Frühneuzeitliches auch immer an musikalischen Erscheinungen darin aufklingen mag. Im Allgemeinbewußtsein der Musiker und Musikfreunde ist die Spätstufe des Barocks mehr bekannt als seine Frühe und Höhe, wenn man an Antonio Vivaldi in Italien, Jean Philipp Rameau in Frankreich, Henry Purcell in England, Joh. Joseph Fux in Österreich oder gar an Johann Sebastian Bach in Deutschland denkt.

Das epochal und schöpferisch Neue der Barockmusik tritt als eine einheitliche Stilbildung zuerst in Italien hervor. Konzert und Kantate, Oper und Oratorium sind italienische Kunstgattungen, die sowohl dem kirchlichen wie dem weltlichen Musikleben in Europa zum Vorbild geworden sind. Damit wird die Vorherrschaft Frankreichs und der Niederlande in der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance durch die Vorherrschaft Italiens abgelöst. Aus allen Ländern wandern Musiker nach Italien, um das von italienischen Meistern erschaffene Neue an der Quelle zu studieren. Italienische Komponisten und Kapellmeister, Sänger und Sängerinnen, Instrumentalvirtuosen und Impresari werden an den Fürsten- und Adelshöfen Europas angestellt. Der neue konzertierende Stil, die neue Satztechnik, die neuen Musizierformen Italiens werden überall übernommen und nachgebildet, eingeformt und anverwandelt. In Paris zum Beispiel schafft der mit Molière befreundete Italiener Jean Baptiste Lully das barocke Musiktheater des Ancien Régime mit seiner beliebten Tragédie en musique und dem Opéra-Ballet.

Sprach man in vorbarocker Zeit von Musik, so verstand man darunter fast ausschließlich gesungene Musik, die als eine gemeineuropäische Musiksprache vom Gregorianischen Choral bis zur altniederländischen Chorpolyphonie reicht. Wurde dagegen in der Barockzeit von Musik gesprochen, meinte man damit mehr und mehr gespielte Musik, Instrumentalpolyphonie. Und daran hat sich bis heute im wesentlichen nichts geändert. War in der älteren

³ Neuausgabe im Bärenreiter-Verlag, Kassel 1938, hrsg. von W. Gurlitt (Ausgabe Nr. 1245).

⁴ Vgl. meine Abhandlung über „Form in der Musik als Zeitgestaltung“, „Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz“, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1954, Nr. 13.



In der Trinkstube musizierende Männer, Stich von Crispin de Passe († 1637): Sänger, Geigen, Generalbaß (Cembalo, Laute, Violoncello)

vokalpolyphonen Satztechnik der primär gesungene Tenor die Achse des musikalischen Satzgerüsts, auf die alles Leben der Gegenstimmen als auf ihre Mitte bezogen war, so zeichnet sich die barocke Satztechnik durch den Vorrang der tiefsten Lagenstimme als Fundament einer übergeordneten Zweistimmigkeit aus: den Bassus continuus oder Bassus generalis. Die Mittelstimmen verzichten mehr oder weniger auf ihren kontrapunktischen Charakter, um den Satz harmonisch-akkordlich aufzufüllen. Der primär gespielte, auf einem Akkordinstrument (Orgel, Cembalo, Theorbe) nach Angabe der sogenannten Bezifferung aus dem Stegreif ausgeführte Generalbaß spiegelt als Klangträger der Komposition die Oberstimme des Satzes in ihrer Harmoniebewegung, Akkord- und Kadenzfolge. Damit hängt der Ausbau der tiefen Musikinstrumente in der Barockzeit zusammen. Indem die Generalbaßlehre zum Hauptstück der Musiklehre wird, ist mit gutem Recht das Barockzeitalter in der Musikgeschichte als Generalbaßzeitalter bezeichnet worden. Generalbaßmusik und auf dem Generalbaß gründendes Musizieren bestimmen jedenfalls, schon ihrer Satztechnik nach, das Klangbild der Barockmusik.

Das schöpferisch Neue in der Musik des Barocks taucht nicht im Bereich der großen Chorpolyphonie niederländischer Herkunft und ihrer vokalen Formenwelt auf, sondern in der italienischen Spielmusik und ihren instrumentalen Formen. Träger des Neuen ist nicht der altehrwürdige Kirchen- und Schulkantor und seine Kantorei, sondern der Spielmann und Stadtpfeifer, der Organist und der reisende Instrumentalvirtuose. Das Neue erwächst auf dem Boden der volksnahen Lied- und Tanzkomposition, der Verarbeitung geistlicher und weltlicher Liedweisen und Tanzmelodien für Streich- und Zupfinstrumente (besonders Violen und

Lauten), sowie für Tasteninstrumente (Orgel und Cembalo). Es ist neuerlich deutlicher beobachtet worden⁵, wie der um die Jahrhundertwende aus dem instrumentalen Kunsthandwerk vordringende Stil der reinen Instrumentalmusik und der Übergang der Führung an die aufkeimenden selbständigen instrumentalen Formen seine Wurzeln in der Tanzmusik hat.

Hiervon zeugen allein schon die zahlreichen Sammlungen mehrstimmig stilisierter englischer, französischer, deutscher und italienischer Tanzkompositionen aus den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Es mag für das rege Bedürfnis an Tanzmusik in der deutschen Frühbarockzeit lehrreich sein, daß der Kapellmeister am Wolfenbütteler Hof, Michael Praetorius, in seiner umfangreichen Sammlung französischer Tänze (Terpsichore 1612) noch eine englische und eine italienische Tanzsammlung angekündigt hat, die leider nicht erschienen sind.

In dieser Zeit war für das Musikleben an den mittel- und norddeutschen Fürstenhöfen das Auftreten der englischen Komödianten bezeichnend. Sie waren Schauspieler, Tänzer, Sänger und Spieler in einer Person. Der Einfluß ihrer Spiel- und Tanzmusik auf die Entfaltung des Instrumentalstils kann ihren Verdiensten um die Schauspiel- und Tanzkunst an die Seite gestellt werden. So werden zum Beispiel am Wolfenbütteler Hof des Herzogs von Braunschweig 1592 englische Komödianten erwähnt, „so musiziert und eine Comoediam agiret“. 1596 wird dort die Sachevillesche Gruppe von fünf englischen Komödianten und ein Junge angestellt, die jeder 250, der Junge 50 Taler Besoldung erhielten⁶. Für sie hat der Herzog seine bekannten Schauspiele geschrieben. Am gleichen Hof wird 1611 im Zusammenhang mit der Sachevilleschen Gruppe der französische Tänzer Anthonius (Emeraud) erwähnt, dem Michael Praetorius die Kenntnis des reichen Repertoires französischer Tanzmelodien verdankt, die er in seiner Terpsichore gesammelt und vierstimmig bearbeitet hat.

Je mehr die altniederländische Tradition der Chorpolyphonie zurücktrat, um so kräftiger brachte sich im Lied- und Tanzbereich jene neuartige Kunst der baßgebundenen Variationen über lied- und tanzmäßige Themen zur Geltung, die auf einem paarig geordneten Bau von vier- und achttaktigen Perioden beruht. Als Leitform dieses Neuen mag der italienische Passamezzo gelten. Der Name dieses Hoftanzes besagt „Schrittmaß“ (ital. *passa misura*, engl. *passing measure*), das heißt (im Unterschied zum „Sprungmaß“) geschrittener, mensurierter Reigentanz, wie er auf den Festen der europäischen Adelswelt und der Fürstenhöfe feierlich getanzt wurde. Der Passamezzo zeigt das Urbild jener vier- und achttaktigen Baßmodelle, die den Chaconnen und Passacaglien der Barockzeit zugrunde liegen. Es gehört zu dem Bild vom Aufstieg des instrumentalen Kunsthandwerks in die Kunstmusik aus der hintergründigen Welt der Spielleute, Stadtpfeifer und Organisten, daß am Eingang des Barockzeitalters der große niederländische Meister Jan Pieters Sweelinck auftrug, der Sohn und Schüler eines Organisten der Oude Kerk in Amsterdam und Schüler eines Spielmanns in Harlem war, am Ausgang der Barockzeit Johann Sebastian Bach als Sohn und Schüler eines Spielmanns und Stadtpfeifers in Eisenach und Schüler seines ältesten Bruders, eines Organisten in Ohrdruf. Sweelinck und J. Bach sind aus dem Handwerk ihrer Kunst hervorgegangen, nicht anders wie die großen Baumeister der Barockzeit.

*

Dem neuzeitlichen Komponisten erscheint infolge der fortschreitenden Technifizierung die Klanggebung der Komposition mehr und mehr frei verfügbar. Es geht damit so weit, daß be-

⁵ Vgl. H. Besseler, „Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik“, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 223 ff.

⁶ Vgl. H. Niedecken-Gebhart, „Neues Aktenmaterial über die Englischen Komödianten in Deutschland“, *Euphoriön*, 21, 1914, S. 72 ff., und F. Lesure, „Die Terpsichore von M. Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV.“, *Die Musikforschung*, V, 1952, S. 7 ff.

deutende Komponisten die Instrumentation ihrer Werke als bloße Kärnerarbeit angesehen haben. Dabei hat die Verfügungsvollmacht über die Klangmittel des Opern- und Sinfonieorchesters zu einer Art von Überinstrumentierung des modernen Farbenorchesters geführt, wie sie für einen Barockmeister ganz undenkbar gewesen wäre. Für ihn war vielmehr eine Ordnungslehre der Klangmittel verbindlich, die sich für die Frühstufe des Barocks in Deutschland aus der *Organographia* (Syntagma musicum, Band II) des Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1619), für die Spätstufe aus der *Musica mechanica organoedi* des Jacob Adlung (Erfurt 1726, posthum erschienen, Berlin 1768) rekonstruieren läßt. Sie wäre insbesondere durch italienische Lehrschriften zu ergänzen, obschon solche von M. Praetorius mitverarbeitet sind.

An der obersten Stelle der Rangordnung der Klangmittel stehen, entsprechend der grundlegenden Bedeutung des Generalbasses für die barocke Satztechnik, die sogenannten Fundamentinstrumente, an ihrer Spitze, mit absolutistischem Geltungsanspruch, „das Instrument aller Instrumente“, die Orgel⁷. „Ja, dieses vielstimmige liebliche Werk begreift alles das in sich, was etwa in der Music erdacht und componieret werden kann, und gibt so einen rechten natürlichen Klang, Laut und Ton von sich, nicht anders als ein ganzer Chor voller Musicanten, do mancherlei Melodeien, von junger Knaben und großer Männer Stimmen gehöret werden. In summa: die Orgel hat und begreift alle anderen Instrumta musica, groß und klein, wie die Namen haben mögen, alleine in sich . . . Und die Wahrheit zu bekennen, so ist keine Kunst so hoch gestiegen, als eben die Orgelkunst; denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleißiges Nachdenken hat es dahin gebracht, daß sie nun gänzlich ohne einigen fernern Zusatz wohl bestehen bleiben kann“ (M. Praetorius 1619). Zu den Fundamentinstrumenten zählen außer der Orgel das Clavicembalo (Kielklavier), die Viola da gamba, der Violone und die italienischen Tief- oder Erzlauten,



Kirchenmusikaufführung nach dem Titel zu J. G. Walthers „Musikalischem Lexikon“, 1732: Organist, Dirigent, Generalbaß, Streicher, Blechbläser

⁷ Vgl. W. Gurlitt, „Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart“, in „Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern 1952“, Verlag Paul Haupt, Bern-Stuttgart 1953, S. 23 ff.

wie Theorbe und Chitarrone. Der Neigung der Barockzeit zu dunklen Klangfarben folgend, werden bei der Vervollständigung der einzelnen Instrumentengattungen die Bässe und Großbässe (Contrabässe) bevorzugt.

Führte in der Kirchenmusik die Orgel den Generalbaß, so in der Kammermusik das Cembalo. Beide sind für eine stilgetreue Wiedergabe von Barockmusik unentbehrlich. Ihre Spieltechnik unterscheidet sich in wesentlichen Stücken von der neuzeitlichen „Schlagtechnik“. Die Taste wird gegen den Widerstand der Feder des Sperrventils der Orgel oder des Federkiesels der Docke des Cembalos durchgedrückt. Bei der barocken Drucktechnik bleiben die Finger der Hand nahe an den Tasten, verspüren den Gegendruck lebhaftig als eine Art von Mitbewegen und Mitschwingen, das bei der Schlagtechnik unterbunden ist. Der durchhaltende Gleichdruck, wie ihn das mehrstimmige Spiel obligater Lagenstimmen erfordert, ist ein wesentlicher Zug im Klangbild der Barockmusik.

Die der Mehrstimmigkeit und des Generalbasses fähigen Fundamentinstrumente sind allen einstimmigen, sogenannten Ornamentinstrumenten wesentlich vorgeordnet. Unter den Ornamentinstrumenten gebührt den „blasenden“ der Vorrang vor den nichtblasenden, unter den Blasinstrumenten dem Blech vor dem Holz. Hierzu gehören die mehr aktiven, frei ausgreifenden, scharfkantigen, „penetranten und tapferen“ Klänge sowohl der Kesselmundstück-Instrumente (Trompete, Posaune, Zinck und Pommer) als auch der Doppelrohrblatt-Instrumente, wie Oboe und Fagott, nicht zuletzt die Zungenstimmen (Rohrwerke) mit allen grundtonarmen und schärfebetonten Registern des Engchores der Barockorgel. Unter den nichtblasenden Instrumenten stehen ordnungshaft an oberster Stelle die „besaiteten“, unter ihnen wiederum die Zupfinstrumente. Unverkennbar ist die Vorliebe der Barockzeit für die Lauten, auch den Lautenzug am Cembalo und das Lautenclavicymbel.

Unter den Streichinstrumenten sind die Violen ausgezeichnet vor den Violinen. Das Hauptglied der Violengattung macht die Tenorgröße aus, die Viola da gamba, die Kniefiedel oder Gambe. Neben ihr steht die Altgröße der Viola da braccio, der Armfiedel oder Bratsche. Die schwebenden, stillen, heimlichen Klänge der Violen und jener Instrumente, die bezeichnenderweise Liebesnamen tragen, wie Viola d'amore, Flûte d'amour, auch die Register der Zartflöte und des Lieblich Gedackt im Weitchor der Barockorgel gehören hierher. Diese obertonarmen, füllebetonten, mehr passiven, geheimnisvoll lockenden Klänge der barocken Streichinstrumente erfüllen in besonderer Weise die Klangvorstellung der Barockzeit, und zwar in antithetischer Spannung zum Klangwesen der Blasinstrumente.

Ein hervorragendes Beispiel für das Klangbild des Frühbarocks in der Musik ist die Musizierform des englischen Consort, eines Ensembles von fünf oder sechs Instrumenten gleicher Gattung („chest“ oder „whole consort“) oder aus verschiedenen Gattungen („broken consort“)⁸. Der „chest of viols“ besteht aus zwei Baß-, zwei Tenor- und zwei Treble- (Discant-)violen⁹. Der stehende Ausdruck für Consortbesetzung auf den Titelblättern der Tanzsammlungen und sonst lautet in Deutschland: „auf allerlei Instrumenten und insonderheit auf Violen zu gebrauchen“. Kompositionen für ein Consort sind meist ohne Generalbaß komponiert; tritt er hinzu, so gesellt sich dem Consort von Violen die Kleinorgel (mit Lippenpfeifen), dem Consort von Violinen oder Blockflöten das Cembalo (englisch Virginal, von virga, Docke), dem Consort von Zinken und Posaunen das Regal, die Kleinorgel mit Zungenstimmen.

⁸ Von lat. *conserere*, *consertus*, zusammenfügen. Vgl. Fr. Giegling, „Sinn und Wesen des concertare“, Kongreßbericht Basel 1949, S. 129 ff.

⁹ Eine sehr reiche Auswahl von „Jacobean Consort-Music“ aus der Zeit von 1599 bis 1625 bietet der stattliche 9. Band der Sammlung *Musica Britannica*, hrsg. von Th. Dart und W. Coates, London 1955.

Neben der Consortmusik sind aus der Shakespeare-Zeit die umfangreichen, künstlerisch wie historisch hochbedeutenden Repertoire der englischen Lauten- und Virginalmusik überliefert. Die großen Meister sind die Organisten der Königlichen Hofkapelle, William Byrd und sein Lehrer Tallis, John Bull und sein Lehrer Blitheman. Orlando Gibbons bis hin zu Henry Purcell. Wie an der Consortmusik, so fesseln auch an der Virginal- und Lautenmusik Englands besonders die stilisierten Tanzkompositionen mit ihrer hohen Variationskunst neben den Fantasien und „In Nomine“-Kompositionen, Verarbeitungen eines Choralabschnittes aus dem Benedictus der Messe *Gloria tibi Trinitas* von John Taverner († 1545).

Hier ist anzumerken, daß die barocke Rangordnung der Klangmittel ihre Gültigkeit mehr in den transalpinen Ländern als in Italien bewahrt hat, wo sie durch das Vorrücken derjenigen Instrumente, die des *Bel canto* fähig sind, insofern umgeordnet wird, als der neue singende Violinton den Vorrang gewinnt. Die neue Violine, die aus dem führenden Violinbau in Cremona hervorgegangen ist, kommt dem italienischen Schönklangideal insofern entgegen, als sie gegenüber den Violon einen längeren Hals und eine stärkere Wölbung des Steges zeigt, um mit dem Langstrichbogen gespielt zu werden. Den „stäten, ausgedehnten musikalischen Strich auf der Violine“ rühmt H. Schütz an der italienischen Violinkunst (1647) als dem Vorbild für die deutsche. In dem Maße, wie durch die neue, nach dem *Bel canto* ausgerichtete instrumentale Kantilene die alte Fiedel- und Gambenkunst verdrängt und abgebaut wird, wächst jener homogene Violinchor zusammen, der als Grundlage für den Klangaufbau des spät- und nachbarocken Orchesters berufen sein sollte, die barocke Generalbaßpraxis zu ersetzen, zunächst wiederum in Italien, dann in Frankreich und Westdeutschland, zuletzt in Norddeutschland.

Abschließend sei ein Blick auf die barocke Kirchenorgel in Deutschland geworfen, die ein Sinnbild des Barock-Universalismus darstellt. In dem Kapitel seiner *Organographie* „Von der Dignität und Vortrefflichkeit der Orgeln und wie dieselbige, alleine und sonderlich zum Kirchen- und Gottesdienst gerichtet, allen anderen Instrumenten vorzuziehen sei“, sagt M. Praetorius (1619): „Daß nun aber die Orgel oder Instrument aller Instrument, in der Kirchen, so ansehnlichen und trefflichen viel und groß gehalten wird: das macht die unsägliche und überaus große Kunst, die darinnen steckt und begriffen ist“. Dieser kunstvolle Klangaufbau stellt eine Synthese aus der altdeutschen Orgel mit niederländischem Einschlag, wie Arnolt Schlick sie in seinem *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Mainz 1511) eindringlich beschrieben hat, und der italienischen Orgel mit österreichischem Einschlag dar. Die italienische Kirchenorgel bestand aus einem homogenen Prinzipalchor und wenigen zarten Flöten, mehr eng- als weitmensurierten Stimmen auf einem einzigen Manual. Es fehlten ihr Charakterstimmen, die erst mit den niederländischen Orgelmachern nach Italien kamen, sowie Zungenstimmen, Brustwerk und Rückpositiv. Die deutsche Kirchenorgel dagegen setzt sich aus verschiedenen einzelnen Werken zusammen, dem Hauptwerk oder Oberwerk, dem Brustwerk (in Brusthöhe des Organisten), dem Rückpositiv (im Rücken des Organisten, in das Kirchenschiff hinausragend) und dem Pedalwerk (zu beiden Seiten des Organisten). Die Pfeifenreihen (Register) verteilen sich auf zwei oder drei Klaviere und Pedal, zu gestaffelten Chören gebündelt, die sich als Prinzipalchor, Engchor, Weitchor, Zungenchor und Solochor gegenüberstehen. Die Staffeln der Register zu Werken und ihre Bündelung zu Chören, besonders den eng- und den weitmensurierten Chören, macht die Antithetik des Orgelklanges und damit einen Wesenszug der Barockmusik aus.

Dazu kommt die Staffelnung des Klanges durch den Abfall des Schalldruckes in der Tonkanzelle, wonach die Lautstärke der Register um so schwächer ist, je mehr Register gezogen werden, je mehr Pfeifenreihen erklingen. Bei der Registerkanzelle der neuzeitlichen Orgel

fällt diese Erscheinung weg. Demnach klingt das Pleno der Barockorgel bei vollgriffigem Spiel stufenweise schwächer als die einzelnen Register, Nebenwerke wiederum schwächer als das Hauptwerk. Druckstarker Klang tönt räumlich näher, druckschwacher ferner. Die Gesamtklang der Barockorgel wird infolge der räumlichen Trennung ihrer Windladen und durch die Differenzierung des Schalldruckes auseinandergefaltet, aufgelockert, gelüftet. Erst ein solcher aufgegliederter Klang erfüllt den Kirchenraum bis in die letzten Ecken, durchdringt ihn ganz, während die neuzeitliche Tiefenstaffelung mit Brennpunktbildung und Massierung des Klanges an einer einzigen Raumstelle diese Wirkung nicht erreicht. Wir denken dabei an die schmalen, in die Breite gezogenen Orgelemporen der original erhaltenen Barockkirchen, wo die Musizierenden ohnedies nicht zentral gruppiert werden konnten. Vielmehr waren die Mitwirkenden in kleine, leicht umzubauende, aus Instrumentisten und Sängern gemischte Musikergruppen zusammengefaßt und in langer Einzelreihe rechts und links von der Orgel nebeneinander auf der Orgelempore aufgestellt. Bekanntlich wurde in der Barockkirche und meist auch anderwärts im Stehen musiziert, während nur die Spieler der Generalbaßinstrumente um die Orgel saßen. Der Kapellmeister stand beim Rückpositiv der Orgel, von wo aus er seine Sänger- und Spielergruppen übersehen und dirigieren konnte. Bei solcher Aufstellung der Musizierenden war die gewünschte Verteilung des Klanges im Kirchenraum und dessen musikalische Erfüllung gewährleistet, und es fügte sich das mehrhörige Musizieren (in immer nur kleiner Besetzung) in die architektonische Ordnung des barocken Bewegungsraumes ein.

Musikhören bedeutet danach Innwerden der klingenden Ordnung, in der die musikalische Schönheit sich aufhält, Teilhaben an der schöpferischen Formkraft ihrer Bindung, in die der Musizierende im Musizieren, der Hörende im musikalischen Hören sich einbezogen findet, durch die er, ergriffen und beglückt, seiner selbst entrückt, sich innerlich verwandeln, „in Ordnung“ bringen läßt.

FREDERICK HUDSON

DIE HÄNDEL-TRADITION IN ENGLAND¹

Zweieinhalb Jahrhunderte lang haben Engländer, die ernste Musik lieben, Händel als einen Komponisten ihres Landes angesehen und gleichzeitig sein Werk als Symbol ihres Nationalcharakters. Dabei ist es durchaus fragwürdig, ob diese Einstellung überhaupt zu rechtfertigen ist. Als Kind stand Händel unter der strengen Aufsicht seiner Eltern, und seine ersten Studien in Halle waren außerordentlich gründlich; seine Wanderungen nach Hamburg und von dort nach Italien bezeugen sein Streben, seinen Horizont zu erweitern, das teils auf eine unbewußte Auflehnung gegen die Enge seiner Erziehung zurückzuführen ist und teils auf die Freude, mit seinen Zeitgenossen zusammenzukommen, die stärker war als die Beschwerlichkeiten des Reisens. Seine erste Reise nach England und sein Entschluß, dort sesshaft zu werden, dürften ihren Grund in demselben tief-innersten Bedürfnis gehabt haben. Daß er mit eisernem Fleiß daran ging, Italienisch, Französisch und Englisch zu lernen und in allen drei Sprachen Tüchtiges geleistet hat, beweist, welchen Wert er dem hauptsächlichsten menschlichen Verständigungsmittel beigemessen hat.

Das Geheimnis des Menschen und des Musikers Händel ist in seiner humanitären Weltanschauung und in seinem durchdringenden Intellekt begründet. Gerade das sind die Qualitäten,

¹ Deutsch von Ken W. Bartlett.



Georg Friedrich Händel. Ausschnitt aus dem Epitaph von Louis François Roubillac in der Westminster-Abtei.

Foto: Gernsheim, London.



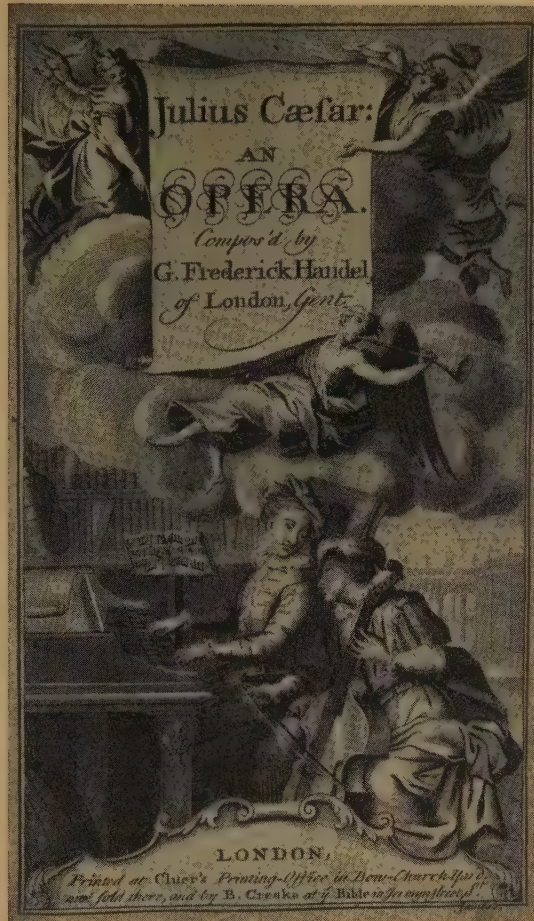
Georg Friedrich Händel. 1. Nach einem Stich eines Bildes von Sir Thomas Hudson. 2. Nach einem anderen Gemälde von Hudson
(im Besitz von Sir Newman Flower, Nr. Blandford).

um derentwillen das englische Volk ihn liebt. Um den verstorbenen Sir Edward Bairstow zu zitieren, Händel „war einfach, direkt, kraftvoll und großartig: mit ein paar gängigen Harmonien, Sequenzen und Ansatzpunkten zu imitatorischer Arbeit bei Singstimmen oder Instrumenten, zusammengefügt mit einem untrüglichen Gefühl für Form und Ausgeglichenheit, entwickelte er seine mächtigen Chorsätze, die, gerade weil sie so einfach, direkt, kraftvoll und großartig sind, die Engländer in höherem Grade angesprochen haben als irgend eine andere Nation“. Im Folgenden soll noch näher darauf eingegangen werden, daß dieser Satz gerade das ausspricht, was die Grundhaltung des englischen Volkes gegenüber Händel und seiner Musik ausmacht, daß aber die Anziehungskraft, die er auf eben jenes Volk ausübt, durchaus nicht sein Gesamtschaffen umfaßt.

Ob der Grund in der Mischung der musik-begabten keltischen Stämme mit anderen Rassen, aus denen sich die englische Nation zusammensetzt, zu suchen ist oder in der Feuchtigkeit des Klimas oder in der Vorliebe für gemeinschaftliche Betätigung oder in einer Verbindung aller drei — der vorherrschende Zug der englischen Musikausübung ist die Tradition des Chorgesanges, eine Chortradition, die

seit vorgeschichtlichen Zeiten keine Unterbrechung erfahren hat. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß englische Komponisten bis zur Renaissance der englischen Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihre inspiriertesten Werke auf dem Gebiet der Vokalmusik, also für eine oder mehrere Stimmen, geschrieben haben.

Außerdem ist es erwiesen, daß Händel sich nicht scheute, von allen denjenigen Mitteln Gebrauch zu machen, die er in England vorfand, sowohl hinsichtlich der Chortradition als auch dessen, was er von den einheimischen Errungenschaften eines Purcell und seiner Zeitgenossen lernen konnte, wie sie in der Musik der Hofkapellen und des Theaters zutage traten. Sie wurden in derselben Weise Rüstzeug für ihn wie der Unterricht, den er in Deutschland und Italien genossen hatte. Es wird oft behauptet, Händel habe die einheimischen Komponistenschulen „überflutet“, aber das ist ungerecht: man kann es ihm nicht zur Last legen, daß die Engländer seine Musik (und zwar besonders seine oratorischen Werke) zum Symbol ihres



Bildtitel zum Erstdruck von Händels „Julius Cäsar“, London 1724

eigenen Wesens gemacht haben, oder daß englische Komponisten, denen er Vorbild geworden war, aus denselben Gründen von seinem Stil beeinflußt wurden. Der Mißerfolg von Händels Opern-Abenteuern hat einen anderen Anlaß, der viel tiefere als nur musikalische Gründe hat, die dafür angeführt werden: die Engländer sind keine Opernenthusiasten und sind geneigt, diese Gattung als „irrationale und exotische Unterhaltung“ anzusehen. Mythische und klassische Libretti, die Grundlage der Händelschen Oper, rufen ein Gefühl von Irrealität hervor, das mit reinem Vergnügen kaum mehr etwas zu tun hat: die „*Beggars Opera*“ von John Gay war deshalb so erfolgreich, weil Vorwurf, Handlung und Musik den Engländer sowohl optisch als auch akustisch unmittelbar ansprachen.

Daß es in erster Linie seine Chorwerke waren, die die Engländer ins Herz schlossen, bezeugen die beiden großen Händel-Festivals anläßlich der Hundertjahrfeiern zu seinem Geburts- und Todestag. Die Sitte, größere Massen von Chorsängern und Instrumentalisten als gewöhnlich für „Festival“-Aufführungen aufzubieten, begann in England, wo das erste Festival, nämlich das der „Söhne der Geistlichkeit“, seit 1665 jährlich stattgefunden hatte. Das Händel-Gedächtnis-Festival im Mai/Juni 1784 nahm fünf Tage in Anspruch; vier Aufführungen fanden in der Westminster-Abtei statt mit Oratorien und Kirchen-Kompositionen und eine im Pantheon, vor allem mit weltlicher und Instrumentalmusik. Die Zahl der Ausführenden betrug 525, von denen 275 auf den Chor entfielen und der Rest auf das Orchester (die Bläser bestanden aus 26 Oboen, 26 Fagotten, 12 Trompeten, 12 Hörnern und 6 Posaunen)! Das Festival wurde 1785, 1786, 1787 und 1791 wiederholt, wobei im letzten Jahr die Anzahl der Ausführenden aufs Doppelte angewachsen war. Als der Plan gefaßt wurde, Händels hundertsten Todestag festlich zu begehen, zeigte es sich, daß es in der Londoner Innenstadt keinen Konzertsaal gab, der die Ausführenden hätte fassen können, und so wurde das Festival im Kristallpalast abgehalten (einem Stahl-Glasbau ähnlich dem seinerzeitigen Münchener Glaspalast, im Außenbezirk Sydenham, Anm. des Übersetzers). Eine Vorfeier fand bereits 1857 statt und das Gedenk-Festival folgte 1859. Die Anzahl der ausgewählten Spieler aus London und der Provinz betrug 2396. Die bei dieser Gelegenheit aufgeführten Werke waren der „*Messias*“, „*Judas Maccabaeus*“ und „*Israel in Ägypten*“; das erste und das letztgenannte Werk blieben auf den Programm der bis 1906 alle drei Jahre stattfindenden Aufführungen. 1923 war die Anzahl der Ausführenden bereits auf 4000 angeschwollen!

Der Gottesdienst der englischen Kathedralen und Universitätskirchen ist einzigartig. Ausgenommen einer Unterbrechung von etwa zehn Jahren, während des Commonwealth, werden hier bis zum heutigen Tage Morgen- und Abendandachten (die Fassungen von Lobgesängen, Anthems und Kommunion enthalten) täglich gesungen. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts (der Reformation in England) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war die Musik, die bei diesen Gottesdiensten gesungen wurde, ausschließlich von englischen Komponisten für diesen Zweck geschrieben worden. Theodore Aylward war es, der mit dieser Tradition brach, indem er Stücke aus Händels „*Messias*“ und ähnlichen Werken als Anthems für die täglichen Gottesdienste auswählte. Er hatte eine führende Rolle im Händel-Festival des Jahres 1784 gespielt und führte vier Jahre später, als er an die St. Georgs Kapelle in Windsor berufen wurde, diese Neuerungen ein. Der Brauch, Chöre und Arien aus dem „*Messias*“ und anderen Oratorien zu singen, wurde rasch von allen Kathedralen und größeren Kirchen aufgegriffen und machte im Laufe des 19. Jahrhunderts den Weg frei zur Aufnahme ähnlicher Sätze aus Werken von Bach, Mozart, Mendelssohn und Brahms. Eines der Ergebnisse der Oxford-Bewegung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts war die Tatsache, daß Pfarrkirchen im ganzen Lande Chöre, bestehend aus Knaben und Männern im Talar nach dem Vorbild der Kathedralen-

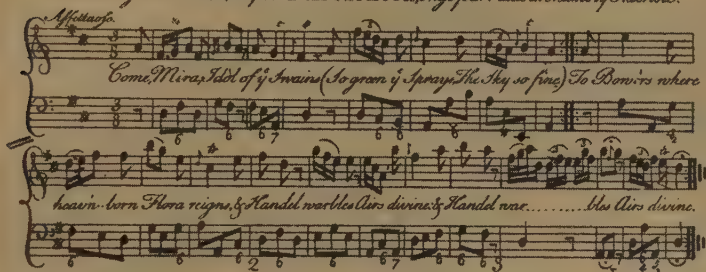


The Invitation to Mirra

REQUESTING

Her Company to Vaux Hall Garden.

To the Right Hon.^{ble} the Lady FRANCES SEYMOUR, These four Plates are humbly Inscribed.



*Come, ev'ry sprightly Joy to taste,
That rural Art & Nature boast:
Fly thither with y^e lightning's haste,
And be y^e universal Toast.*

*A Scene so beautiful can't be shown,
Tho' thou should'st ev'ry Realm survey,
As all, whither thou com'st, must own:
"Thy Graces claim the highest Praise."*

Zeitgenössische
Einladung zum
Anhören Händelscher
Musik mit dem
Händel-Denkmal
(1735)
von Louis François
Roubillac in
Vauxhall-Garden.
Stich von
George Bickham jr.
nach Hubert François
Gravelot,
Worte von Lockman,
Musik von
Thomas Gladwin.

gottesdienste, aufstellten und das Anthem ein musikalischer Bestandteil des Gottesdienstes in allen Kirchen wurde, die eine Gruppe von Sängern aufzustellen in der Lage waren. Wie in den Kathedralen, so wurden auch hier auf Stücke aus Händelratorien, unter denen der „Messias“ sich besonderer Gunst erfreute, zu diesem Zweck zurückgegriffen.

Die Großstädte und größeren Orte besitzen Chorvereine von 200 bis 300 Mitgliedern, die zum Teil auf ein 150jähriges Bestehen zurückblicken. In den kleineren Städten und Landbezirken bildet der Chor der Pfarrkirche den Grundstock einer Chorvereinigung von 40 bis 50 Sängern. Die gegenwärtige Liste der Nationalen Vereinigung der Musikgesellschaften enthält Angaben von über 700 Gesellschaften aller Größen: diese Zahl umfaßt jedoch nur diejenigen Vereinigungen, die dieser Organisation angeschlossen sind, und die Gesamtzahl ist wahrscheinlich doppelt so groß. Während der Mitte und gegen das Ende des 19. Jahr-

hundreds nahmen Händels Oratorien den größten Raum in den Programmen ein, während die Popularität von Mendelssohns Werken an zweiter und die von Bach, Haydn, Mozart und Brahms an dritter Stelle zu stehen kommt. Von der Jahrhundertwende an haben viele Oratorien von Händel aufgehört in den Programmen dieser Chöre zu erscheinen, und zur Zeit hört man nur noch Aufführungen von „*Messias*“, „*Israel in Ägypten*“ und „*Judas Macabaeus*“ mit einiger Regelmäßigkeit, wobei letzterer an Beliebtheit beim Publikum viel eingebüßt hat. Fast jede Chorvereinigung in England führt den „*Messias*“ mindestens einmal im Jahr auf, ganz oder in Auszügen, zu Weihnachten, Ostern, oder eigentlich zu jeder Jahreszeit: hier liegt das stärkste Element der englischen Händeltradition. Zahllose Tausende von Engländern machen besondere Anstrengungen, einer Aufführung des „*Messias*“ beizuwohnen, ohne jedoch zu irgendwelchen anderen Konzerten zu gehen. Das ist traurig, aber wahr. Manfred Bukofzer stellt in der „*Musik des Barockzeitalters*“ die Behauptung auf, daß die Popularität dieses Oratoriums „mehr auf seine universell-religiöse Haltung zurückzuführen sei als auf seine musikalischen Qualitäten“. So etwas zu behaupten, heißt die Verbindung zu ignorieren, die der Text in der einmaligen Deutung Händels mit seiner Musik eingegangen ist. Die offizielle Version der englischen Bibel, nach der Jennens den Text ausgewählt hat, stellt die englische Sprache in ihrer reinsten, nobelsten und schönsten Form heraus und ist über alle Kritik erhaben. Dieser erhabene Stoff, in genau dieselben Worte gekleidet, ist auch von unbedeutenderen Komponisten als Händel es war, vertont worden, und diese Werke sind tot und vergessen. Händels Musik lebt und muß als einmaliger musikalischer Ausdruck der göttlichen Wahrheit anerkannt werden, was bewußt oder unbewußt vom englischen Volk verstanden worden ist. Und so mag auch der nämliche Grund die Erklärung dafür sein, daß andere oratorische Werke von Händel immer mehr an Popularität bei demselben Publikum einbüßen; Händel hatte eine wenig glückliche Hand in der Wahl seiner Librettisten. In der Hauptsache beschäftigte er recht mäßige Dichter, und wo der Text ein anderer als die offizielle Bibelsprache ist, ist er geschraubt, gekünstelt, unmöglich und oft lächerlich. In solchen Fällen leidet Händels Musik unter einem großen Handicap.

So ist es also um die Händeltradition in England bestellt. Sie beruht in der Hauptsache auf seinen oratorischen Werken mit „*Messias*“ an der Spitze und hat so gut wie nichts mit seinen Opern, Orchester- und Kammermusikwerken zu tun. Die deutsche „Händelbewegung“ von 1920 bis 1930 hat ihre Entsprechung gefunden in der großartigen Arbeit, die die BBC geleistet hat. Eine Analyse von Sendungen aus den Jahren 1945–1956 läßt einen systematischen Versuch erkennen, der englischen Öffentlichkeit die Vielseitigkeit und Unermeßlichkeit des Händelschen Schaffens vor Augen zu führen. Während dieser Zeitspanne gab es vollständige Aufführungen von sechs seiner Opern, zwölf Oratorien, dem größten Teil seiner Orchesterwerke, Konzerten, Kammermusikkompositionen, Orgelkonzerten, von vielen seiner größeren weltlichen Kantaten und anderen Vokalwerken. Viele dieser Sendungen waren von erläuternden Vorträgen und Diskussionen begleitet, und viele Werke sind des öfteren gesendet worden. Während derselben Nachkriegs-Periode sind Aufführungen von Händels Chorwerken durch eine große Zahl von höheren Schulen und Internaten in England ein ermutigendes Anzeichen gewesen, wobei „*Messias*“ und „*Israel in Ägypten*“ immer noch die populärsten Werke gewesen sind.

Zum Abschluß möchte der Verfasser als einen möglichen Grund der gegenwärtigen Begrenzung von Händel-Aufführungen die zunehmende Verbreitung und Popularität der Werke seines großen Zeitgenossen Bach während der letzten 30 Jahre in Betracht ziehen. Im ganzen Lande sind zahlreiche Bachchöre von weniger als 50 Sängern ins Leben gerufen worden, die ihre Aufführungen mit einem Orchester von nur 20 bis 24 Spielern veranstalten, in betontem

Gegensatz zu dem Riesenaufgebot von Sängern und Instrumentalisten durch die größeren Chorvereinigungen, die Händels Oratorien aufführen. Das englische Publikum liebt es, seinen Bach unter möglichst originalen Bedingungen aufgeführt zu erleben, ist aber ganz zufrieden damit, seinen Händel mit einem Wirrwarr von Ausschmückungen, Veränderungen und Zutat einer 200jährigen Tradition versehen, von gigantischen Chören und Orchestern dargeboten zu hören. Oder, um es genauer zu formulieren: es gibt zwei Lager — diejenigen, welche Bach und Händel im reinen Licht des Barock aufführen und hören wollen und solche, die den Standpunkt verfechten, die Musik habe sich seit jener Zeit weiterentwickelt und die Werke dieser Meister müßten modernen Bedingungen angepaßt werden. Aber das soll, dem Vernehmen nach, anderwärts auch nicht viel anders sein — und so ist dies der Punkt, an dem die Besonderheit der englischen Händelpflege in die allgemeine Zeitproblematik aufgeht.

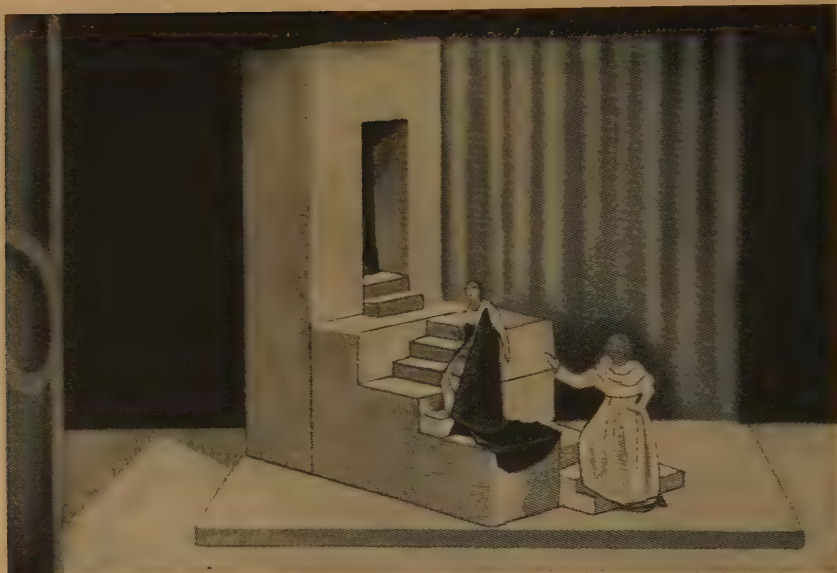
DIE GÖTTINGER HÄNDELOPERN - RENAISSANCE

I. Von 1920 bis 1934

Unter dem mannigfachen Neuen, das in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg der Idealismus tatkräftiger Einzelner hervorbrachte, den wahrlich nicht geringen äußeren Schwierigkeiten zum Trotz, ist die Neuerweckung Händelscher Opern in der Universitätsstadt Göttingen etwas besonders Denkwürdiges gewesen. Daß fast ein Halbjahrhundert vorher, im Januar 1878 die Hamburger Oper ihren zweihundertsten Geburtstag auch mit einer Aufführung von Händels Hamburger Erstlingsoper „*Almira*“ feierte, war ohne Folgen für das Theaterleben geblieben. Auch spätere Bemühungen etwa des Berliner Gymnasialprofessors *Hans Dütschke* und des hervorragenden Händeldirigenten *Georg Göhler* um die Händel-Oper kamen nicht ans Ziel. Hielt damals doch selbst ein führender Musikhistorikus und -praktikus wie *Hermann Kretzschmar* ihre Wiedererweckung für unmöglich.

Aus der ersten Wiederaufführung von Händels Oper „*Rodelinde*“ auf der Bühne des Göttinger Stadttheaters am 26. Juni 1920 aber erwuchs eine Händel-Opern-„Renaissance“ von außerordentlicher Wirkung und Weite. Die von 1920 bis 1924 in Göttingen wiedererweckten Händeloper „*Rodelinde*“, „*Otto und Theophano*“, „*Julius Cäsar*“ und „*Xerxes*“ gewannen sich in ihrer Göttinger Fassung die Opernbühnen von Freiburg in der Südwestecke Deutschlands bis Tilsit im äußersten Nordosten, von Zürich und Graz im Süden bis Kopenhagen im Norden. Und wenn danach auch ein Rückgang eintrat, wenn die Göttinger Aufführungen der zweiten Hälfte der zwanziger und dreißiger Jahre — „*Ezio*“ und „*Radamisto*“, „*Parthenope*“, „*Scipio*“, „*Ptolomäus*“, nach dem zweiten Kriege noch „*Ariadne*“ und „*Pastor fido*“ — unter den veränderten Verhältnissen sich nicht mehr so fruchtbar auswirkten, so wirkt doch jener erste Göttinger Impuls bis in die Gegenwart nach — ein Beispiel dafür ist die Aufnahme des „*Julius Cäsar*“ in die Münchener Festspiele des vorigen und wiederum dieses Jahres.

Dabei war jene erste „*Rodelinde*“-Aufführung alles andere als ein von großen, gar etwa staatlichen Mitteln getragenes, von mächtigen Stellen gelenktes und irgendwelchen „stars“ gemimtes Theaterereignis gewesen. Da war „nur“ ein Händel-begeisterter, tatkräftiger junger Dozent der Kunstgeschichte *Dr. Oskar Hagen*, Textübersetzer, Musikbearbeiter, Dirigent und Inszenator in einem, mit seiner zur ersten neuen Händel-Primadonna vorherbestimmten Frau *Thyra Hagen-Leisner*; da war „nur“ ein musikbegeistertes akademisches Orchester von Studenten und Professoren; dazu fanden sich ein paar tüchtige Sängerinnen und Sänger, zu-

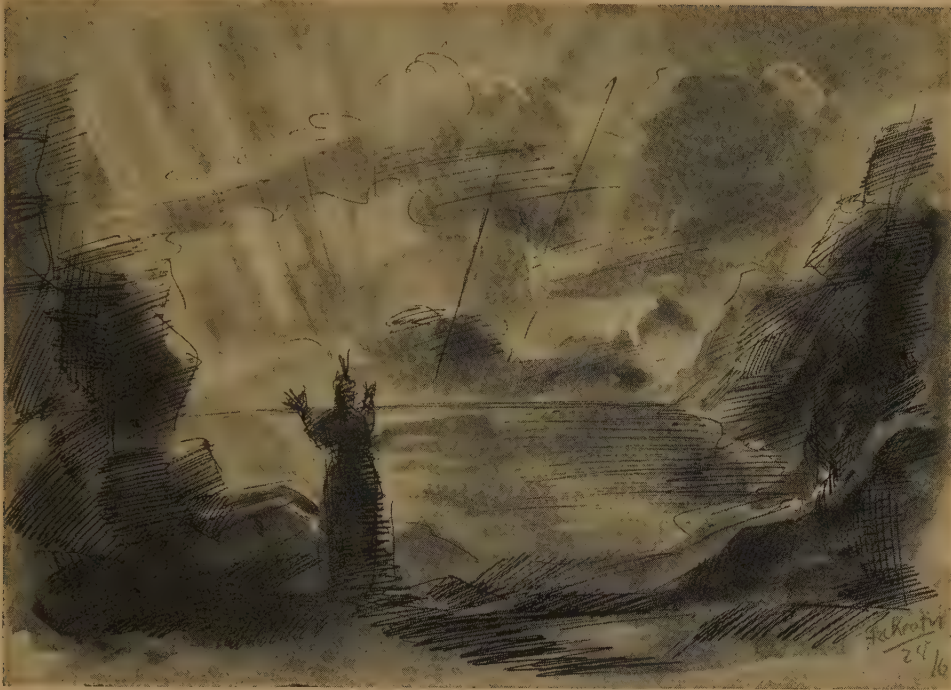


Szenenbild zu Händels „Xerxes“ von Paul Tschiersch, Göttingen 1923

meist „nur“ vom Oratorium her mit Händel vertraut, die den Mangel an Bühnenerfahrung durch Musikalität und Begeisterung wettmachten, wie etwa Georg A. Walter und Wilhelm Guttman; da war ein Freund, der Hallische Professor *Paul Thiersch*, als Bühnenbildner; und da war der Göttinger Universitätsbund, der das große Unternehmen wirtschaftlich ermöglichte. Dazu noch die zugleich geistig angeregte und naturnahe und wahrhaftig auch musische Atmosphäre der Universitätsstadt Göttingen: das alles zusammen ergab Händel-Opern-Aufführungen von so lebendigem, begeistertem und begeisterndem Schwung, daß sie eben nicht nur in Göttingen selbst der Beginn von Opernfestspielen wurden, sondern auch viele andere deutsche Bühnen zur Händel-Opern-Pflege anregten. Und die Wirkung verstärkte sich noch, als in den nächsten Jahren weitere tüchtige Mithelfer gewonnen wurden, vor allem *Hanns Niedecken-Gebhard* als Spielleiter.

Freilich griffen Hagens Opern-Bearbeitungen um der heutigen dramatischen Wirkung willen — wie unmittelbar nach der ersten Aufführung musikwissenschaftliche Kritik feststellte und dann auch in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, später noch im Händel-Jahrbuch 1928 eingehend darlegte — oft empfindlich in den Organismus der Händelschen Werke ein durch Kürzungen und expressive Nuancierungen. Es war die Zeitströmung des Expressionismus, die hier in der barocken Affekten-Oper besondere Nahrung fand, zugleich aber das Barock-Affektvolle in modernem Sinne deutete, was übrigens auf manchen zeitgenössischen Komponisten starke Wirkung hatte — ein Beispiel dafür Hindemiths „*Cardillac*“ 1926.

Als Oskar Hagen 1925 einem Ruf an eine nordamerikanische Universität gefolgt war, wurde diese expressionistische Ausdeutung Händels unter der lebensvollen musikalischen Leitung *Rudolf Schulz-Dornburgs* und den kraftvollen, experimentierfreudigen Bühnenbildgestaltungen *Heinrich Heckroths* noch ausgeprägter, in guter Harmonie mit den Inszenierungen *Niedecken-Gebhards*. Diese machten die außerordentliche Bewegungskraft der Händelschen Musik in fließend bewegter Darstellung eindrucksvoll sinnfällig und erhöhten diese Wirkung noch,



Szenenbild zu Händels „Julius Cäsar“ von Heinrich Heckroth, Göttingen 1928

wo immer sich Gelegenheit bot, durch tänzerische Stilisierung. Hervorragende Tänzer wie Kurt Joos, Jens Keith, der junge Harald Kreutzberg wurden von ihm dazu herangezogen. Es war auch in diesen Jahren nach Hagens Fortgang frisches, wagemutiges Leben in den Göttinger Händel-Opern-Festspielen.

Daß die Weitenwirkung der neuaufgeführten Opern in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre nachließ, mag daran gelegen haben, daß die stark kürzende Bearbeitung des „Ezio“ 1926 und die modern-psychologisierende des „Radamisto“ 1927 gegen die schon an sich stärkeren Werke, die Hagen bearbeitet hatte, zurückstanden. Dazu kam, daß die expressionistische Welle, welche die Händelopernbewegung bisher getragen hatte, überhaupt abflaute. Ein schwerer Verlust für die Göttinger Händelpflege war es auch, daß einer ihrer Hauptförderer, der Theologe Prof. D. Bertholet 1929 einem Rufe an die Universität Berlin folgte.

So kam es, daß in den darauffolgenden Jahren nur noch konzertmäßige sommerliche Händel-Aufführungen stattfanden, bis es der 1931 gegründeten „Göttinger Händel-Gesellschaft“ unter dem Vorsitz des Landgerichtsrats Walter Meyerhoff gelang, 1934 wiederum mit Händelfestspielen zu beginnen.

Rudolf Steglich

II. 1934–1953

Das Bemühen um die szenische und musikalische Wiedergewinnung der Händeloper blieb auch dann noch das Hauptanliegen der Göttinger Händelbewegung, als sich nach den begeisternden Anfangserfolgen Rückschläge und Depressionen einstellten. Alle Versuche, Händelopern in modernisierender Bearbeitung im Repertoire der deutschen Bühnen zu halten, hatten letztlich

nur zu Teilerfolgen geführt. Schon auf dem Händelfest 1921 hatte Hermann Abert in seinem Vortrag „Händel als Dramatiker“ angesichts der form- und wesentstellenden Hagenschen Bearbeitungen nachdrücklich auf die Eigengesetzlichkeit der hochbarocken Oper hingewiesen. Jetzt erkannte man das Problematische solcher Repertoire-Aufführungen. Hatte man zuvor versucht, die Werke durch dramaturgische und musikalische Eingriffe den modernen, bzw. romantischen Opernkonventionen anzugleichen, so wurde nun unter Beteiligung und lebhaftem Zuspruch der musikalischen Wissenschaft (namentlich Hermann Zencks) die Forderung nach größtmöglicher Originaltreue und historischer Wahrhaftigkeit der Aufführungspraxis erhoben, eine Forderung, die in Anbetracht der exklusiven barocken Opernstruktur zugleich eine förmliche Erziehung des Publikums zum Werk bedingt.

Die neuen Grundsätze wurden, wenngleich noch eingeschränkt, erstmals auf dem Händelfest 1934 wirksam. Es war eine glückliche Fügung, daß man in diesem Jahre Fritz Lehmann als musikalischen Leiter gewann. Dieser hervorragende Künstler, der sich bald als Händel-Interpret von höchstem Rang auswies, vereinigte lebendigstes Musikantentum mit einer seltenen Fähigkeit zu geistiger Durchdringung des Werkes. Auf dem Programm stand eine szenische Aufführung des Pastoralis „*Acis und Galathea*“. Das Bekenntnis zur neuen Aufführungspraxis wurde von Lehmann selbst eindeutig formuliert: das Werk dürfe in seiner vom Komponisten gegebenen Form nicht um einer Handlungswirksamkeit willen beliebig zusammengestrichen werden; man bemühe sich, die Musik originalgetreu in der vollen Breite und Ruhe ihrer eigenen geistigen und formalen Welt nachzuerleben und strebe auch eine möglichst originale Orchestrierung an. Szenisch versuchte man die Aufgabe noch mit agierenden Sängern und einem Bewegungschor zu lösen. Effektiv blieb indessen in dieser Göttinger Aufführung des Pastoralis der Begriff der Originaltreue recht problematisch. Man hatte ihr die Bearbeitung und Übersetzung Chrysanders zugrundegelegt. Daß dazu einige Nummern, so die Wut-Arie des Polyphem aus Händels älterer italienischer Kantate in der Übersetzung von Gervinus aufgenommen wurden, ist stilistisch legitim; andererseits war aber gerade die Benutzung der Chrysanderschen Fassung mit dem neuen Quellenbewußtsein schwer in Einklang zu bringen. Wie unsicher man noch war, zeigt unter anderem auch, daß die von Chrysander wohlweislich, wenn auch sparsam ausgeschriebenen Vorhaltsmanieren der Sänger als vermeintlich willkürliche Zutaten des Bearbeiters gestrichen wurden.

Im folgenden Jahre wurde zum 250. Geburtstag Händels nach sechsjähriger Pause endlich auch wieder eine Oper aufgeführt. Man unterschied jetzt streng zwischen den Begriffen „Bearbeitung“ und „Einrichtung“, und es war nun schon selbstverständlich, daß Händels „*Parthenope*“ keiner Bearbeitung unterworfen wurde. Man war sich darüber klar, daß der Verzicht auf jede Kürzung, auf jeden dramaturgischen Eingriff ein großes Wagnis sein mußte. Emilie Dahnke besorgte eine möglichst wortgetreue Übersetzung. Die musikalische Einrichtung durch Fritz Lehmann beschränkte sich auf die Transposition der Kastratenpartien nach Maßgabe der Besetzungsmöglichkeiten. Die Originalpartitur der Gesamtausgabe war unantastbar geworden; es fehlte bei der Aufführung kein Dacapo, kein Ritornell und nichts von den Rezitativen. Nach mehrjährigem Engagement an der Metropolitan-Oper hatte nun auch Hanns Niedeecken-Gebhard die szenische Leitung wieder übernommen. Die Verpflichtung auf die Historie mit ihrer statischen Grundhaltung, ihrem Verzicht auf psychologische Ausdeutung stellte ihn vor vollkommen neue Aufgaben, vor denen alle Mittel herkömmlicher Opernregie versagen mußten, Aufgaben, die diesen Meister der großen Bewegung schwer genug anmuteten. Dramatische Aktion und Bewegung wurden jetzt selbst im Rezitativ stark eingeschränkt und die Arien in posierend statuarischer Haltung, kaum durch Gestik unterstützt, von der Rampe ins Auditorium hinabgesungen. Man versuchte, angeregt von zeitgenössischen Operndarstellun-



Szenenbild zu Händels „Ptolomäus“ von Lotte Brill, Göttingen 1938

gen die ballettmäßig stilisierten Bewegungsallüren des barocken Musiktheaters zu rekonstruieren, kurz, man gab sich größte Mühe, allen wesensfremden Naturalismus von der Bühne zu verbannen. Hatte man zuvor expressionistische Bühnenbilder und -bauten und Kostüme aus antikisierender Phantasie geschaffen, so waren jetzt selbstverständlich modisch barocke Vorbilder verbindlich. Lotte Brill entwarf für die „Parthenope“, angeregt durch Meister wie Torelli und Righini, herrliche stimmungshaltige Gemälde, umrahmt von festen dekorativen Seitenkulissen und einem prächtigen Proszenium, Bilder, die die Spielfläche ungeteilt freiließen. Auf dem Wege eines geschmackvollen Eklektizismus suchte man im Szenischen die gleiche Würde und Erhabenheit zu erreichen, die uns aus der Musik Händels so lebendig anspricht und tatsächlich konnte man trotz mancher Schwächen dieses über vier Stunden währenden Aufführungsexperimentes beglückt feststellen, daß über das Interessante des Versuches hinaus eine echte Lebenserfülltheit auf der Bühne spürbar wurde.

Aus historischem Verantwortungsgefühl in dem sicheren Vertrauen auf die Größe und lebendige Wirkung der Musik Händels hatte man bewußt auf eine Breitenwirkung verzichtet und war dafür zweifellos dem Verständnis des Werkes ein gutes Stück näher gekommen. Die Aufführung der „Parthenope“ wurde 1936 wiederholt. Ihr folgte 1937 die neue Uraufführung der Oper „Scipio“ zum 200jährigen Jubiläum der Universität. Hatte auch Fritz Lehmann bis dahin mit der verstärkten Akademischen Orchester-Vereinigung zusammengearbeitet, jener vorzüglichen Laien-Musizierschar, die von Anbeginn der Göttinger Händelfeste den instru-

mentalen Klangapparat stellte und deren hingebungsvolle Begeisterung die Händel-Opernbewegung überhaupt erst möglich gemacht hatte, so stellte man jetzt eigens für die Festspiele ein Berufsorchester zusammen. Da die künstlerische Leitung in denselben Händen blieb, änderte sich auch der Aufführungsstil nicht; vielleicht wurde im „*Scipio*“ nur noch stärker als zuvor der malerische Eigenwert der Dekorationen von Lotte Brill betont. Die historischen Prinzipien bewährten sich auch in der Aufführung des „*Ptolomäus*“ 1938 und galten weiter, als man nach den furchtbaren Kriegsjahren 1946 in schöner Selbstbehauptung Händels „*Ariadne*“ in Szene setzte, deren Bilder und Kostüme diesmal von *Hans Ploch* gestaltet wurden. Grundsätzliche Wandlungen gab es auch 1947 noch nicht. In diesem Jahr brachte man als neue Uraufführung die Oper „*Theseus*“ mit barock stilisierten Bildern von *Margarete Alt-vater* heraus. Daneben wurden jetzt außer in den Kammerkonzerten erstmals auch auf der Bühne die schon 1931 gefaßten Vorsätze verwirklicht, Werke von Händels Zeitgenossen in den Rahmen der Festspiele einzubeziehen. Daß man mit der „*Beggar's Opera*“ von Gay und *Pepusch* begann, die entstanden war, um Händels heroische Oper der Lächerlichkeit preiszugeben, ist ein schönes Zeugnis für die Freizügigkeit des Göttinger Festspielgedankens. Blieben die aufführungspraktischen Grundsätze noch dieselben, so traten doch in diesem Jahr schon neue organisatorische Bestrebungen hervor mit dem Ziel, die Händelopernpflege weiter zu intensivieren und wieder aus ihrer Isolierung herauszuführen. Fritz Lehmann war zum Intendanten des Göttinger Stadttheaters ernannt worden. Hatte bisher die rein private „Göttinger Händel-Gesellschaft“ unter dem Vorsitz des um die Sache hochverdienten jetzigen Landgerichtspräsidenten Walter Meyerhoff die schwere Last der Organisation und Initiative weitgehend allein zu tragen gehabt, so gingen jetzt durch Lehmanns Intendanz Gesellschaft und städtische Bühne eine enge und außerordentlich fruchtbare Zusammenarbeit ein. Man war sich durchaus darüber im klaren gewesen, daß manche musikalischen und szenischen Voraussetzungen zu einer lebendigen Wiedergewinnung der Händeloper in historischer Gestalt (z. B. Improvisationspraxis im Arien-Dacapo und angemessener Bewegungsstil) solange nicht gegeben sein und erarbeitet werden konnten, als man die Sänger jeweils nur einmal im Jahr zu kurzen Proben zur Verfügung hatte. Aus dieser Erkenntnis heraus strebte Fritz Lehmann danach, so wie es später in Halle geschah, die städtische Göttinger Oper für Händel besetzungsmäßig autark zu machen, zugleich mit der Absicht, das Festspiel-Programm ins Repertoire zu übernehmen. Auf Grund der organisatorischen Umstellung konnte schon 1948 das Händelfest mit einem reicheren Programm als je zuvor begangen werden. Es wurde aber auch zugleich der streng historistischen Epoche der Festspiele ein vorläufiges Ende gesetzt. Für den „*Pastor fido*“ in der Bearbeitung von August Wenzinger bemühten sich Kurt Haug als Regisseur und Max Elten als Bühnenbildner um eine neue, zeitlose Konzeption, um einen „absoluten Raum“, der dem modernen Stilgefühl entsprechen sollte, gleichwohl aber, wie auch die Kostüme, antikisierenden Vorstellungen verhaftet blieb. Die beiden Künstler bedachten nicht, daß zwar ein schlichter Rundhorizont und ein schräg in den Raum laufender Keil wohl eine schöne zweistufige Aktionsfläche für den Tanz abgibt und auch modernem Stil- und Raumgefühl gemäß sein kann, daß sich die erträumte Hirtenwelt des Guarini darin aber sehr absonderlich ausnehmen mußte. In der deutschen Erstaufführung von Händels Tanzspiel „*Terpsichore*“ begnügte man sich dagegen mit einfachen Vorhang-Dekorationen. Auch in anderer Hinsicht war man den historischen Grundsätzen untreu geworden; so wurde z. B. in der von Niedecken-Gebhard inszenierten Purcell-Oper „*Dido und Aeneas*“ aus naturalistischen Gründen die Baß-Rolle der Zauberin für Frauenstimme umgeschrieben, gab es in Wenzingers Bearbeitung des „*Pastor fido*“ willkürliche Szenenumstellungen, die das Gleichgewicht des musikalischen Ablaufes zugunsten von Einzeleffekten störten. Großen dekorativen Bühnenzauber entfaltete

Margarete Altvater wieder im folgenden Jahr 1949 in Purcells Tanzoper „*The Fairy Queen*“, die in der Bearbeitung von E. L. Stahl und Karl Schleifer von Niedecken-Gebhard inszeniert wurde. Gesangsolisten und Chor sangen, ähnlich wie in der zweiten Inszenierung von „*Acis und Galathea*“ (1935), aus den Proszeniumslogen, um die Bühne ganz für die phantasievolle choreographische Entfaltung des Tanzensembles frei zu lassen.

Die Auflösung der städtischen Oper aus finanziellen Gründen unterbrach ein Jahr darauf die schöne Kontinuität der jährlichen Festspiele. Erst 1953 zur 1000-Jahrfeier Göttingens war wieder ein Festspiel ermöglicht worden. Zum letzten Mal sollten sich hier Hanns Niedecken-Gebhard und Fritz Lehmann zum gemeinsamen Dienst am Werke Händels finden, das sie in tiefer künstlerischer Verantwortung und mit leidenschaftlicher Hingabe zwei und drei Jahrzehnte hindurch in Göttingen szenisch und musikalisch gestaltet hatten. Zur Erinnerung an Oskar Hagens mutigen Beginn der Festspiele wurde nun mit den Erfahrungen 30jähriger Praxis eine vorzügliche Neueinrichtung und -inszenierung der „*Rodelinde*“ erarbeitet, die mit nur geringen Zugeständnissen an die Bedingtheiten des gegenwärtigen Musiktheaters (Ritornell- und Dacapokürzungen) dem wahren Wesen der barocken Affekten-Oper, so wie es Rudolf Gerber in seinem Festvortrag 1947 dargelegt hat, auf das beste gerecht wurde.

Hanns Niedecken-Gebhard starb am 6. März 1954, Fritz Lehmann am 30. März dieses Jahres. Durch den Tod dieser beiden hervorragenden Künstler ist nun die Existenz der Göttinger Händelopernbewegung schwerer gefährdet als durch alle widrigen materiellen Umstände, die bisher immer noch durch den aufopferungsvollen Idealismus ihrer Träger überwunden werden konnten. Es braucht kaum noch auf die unmittelbare historische Bedeutung der Göttinger Händel-Festspiele für das Musiktheater unserer Tage und nicht auf ihre mittelbare Wirkung auf das deutsche Musikleben der letzten 30 Jahre hingewiesen zu werden, um die Hoffnung zu begründen, daß in der schönen Aufführung der „*Rodelinde*“ von 1953 die Erinnerung an den Anfang der Festspiele nicht zugleich zum Gedenken an ihr Ende werden möge¹.

Uwe Martin

DIE HÄNDEL-FESTE IN HALLE

I. Allgemeiner Überblick

Was nach Abschluß der Friedrich Chrysander zu dankenden monumentalen Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels sehr gehofft werden durfte: von dem überreichen, in Oper und Oratorium gipfelnden Schaffen des großen deutschen Meisters wenigstens alle Hauptwerke als unverlierbares Gut unserem Volke wiedergewinnen zu können — bis dieses Hoffen sich zu verwirklichen begann, vergingen zweieinhalb schicksalsschwere Jahrzehnte, in denen, wie schon fast ein Jahrhundert lang vorher, die deutschen Singgemeinschaften insgesamt nur etwa 15 größere Werke Händels aufzuführen pflegten. Nicht wenige seiner 27 Oratorien und alle seine 46 Opern, von denen 42 erhalten sind, blieben völlig unbeachtet auch dann noch, als ihre Partituren in Chrysanders Gesamtausgabe bereits gedruckt vorlagen. Erst die Göttinger Händel-Bewegung, die bald auf Halle, Leipzig, Gera, Braunschweig, Kiel, Osnabrück, Münster und Karlsruhe übergriff, brachte innerhalb der zwei Jahrzehnte bis zum Beginn des zweiten Weltkriegs nahezu die Hälfte der erhaltenen Opern Händels wieder auf

¹ Eine 1953 von der Göttinger Händel-Gesellschaft herausgegebene Festschrift „Die Göttinger Händel-Festspiele“ beleuchtet in aufschlußreichen Beiträgen von Rudolf Gerber, Emilie Dahnk-Baroffio, Hanns Niedecken-Gebhard, Carl Nissen, Uwe Martin und Walter Meyerhoff Schicksal und Bedeutung dieser Festspiele bis zur Gegenwart — eine wertvolle Ergänzung und Erweiterung dessen, was Rudolf Steglich im Händel-Jahrbuch 1928 über „Die neue Händel-Opern-Bewegung“ ausgeführt hatte.

die Bühne, ein weitgehender, keineswegs aussichtsloser Vorstoß ins Unerforschte, der aber auch die vielfältige Problematik erneuter Inszenierung der eben nicht nur schlechthin barocken Händeloper offenbar werden ließ. Die Händelstadt Halle will nun das, was in Göttingen begonnen wurde, auf breiterer Grundlage und mit besonders qualifizierten Kräften weiterführen. Mit nachhaltiger Förderung durch das Kulturministerium und dank der starken, unbeirraren Initiative des hallischen Generalmusikdirektors *Horst-Tanu Margraf*, dem sich der Regisseur Professor *Heinz Rückert*, der Bühnenbildner *Rudolf Heinrich* und der Musikwissenschaftler Professor Dr. *Walther Siegmund-Schultze* anschlossen, konnten seit 1952 bis jetzt fünf repräsentative Händel-Festspiele großen Stils veranstaltet werden. Die Festspiele brachten bis jetzt 30 der Hauptwerke Händels, und zwar: neun Opern, sieben große Oratorien, dazu zehn weniger „dramatische“ und Werke knapperen Ausmaßes: „*Acis und Galathea*“, „*Das Alexander-Fest*“, eine Trauerhymne und zwei Festhymnen (Umdichtungen der Krönungsanthems); ferner vier Kirchenmusiken: das große „*Dixit Dominus*“ (Psalm 109), „*Laudate pueri*“ (Psalm 112), das Anthem 11 (Psalm 68) und ein Jubilate; auch die italienische Kammerkantate war vertreten mit „*Armida abbandonata*“ und „*Delirio amoroso*“.

Die Opern „*Tamerlan*“ (mit Anneliese Müller, Arno Schellenberg, Marga Baakes-Bolitsch, Wolfgang Vogt-Vilseck, Maria Trieloff, Wolfgang Pfau) und (weniger glücklich) „*Rinaldo*“ inszenierte Dr. *Siegmund Skraup*. Das Gastspiel der Erfurter städtischen Bühnen mit der von Hellmuth Christian Wolff ins deutsche übertragenen und bearbeiteten Oper „*Agrippina*“ ließ musikalisch und szenisch Wünsche offen. Die Oper „*Ariadne*“, ein Gastspiel der Dresdner Staatsoper unter Leitung des Staatskapellmeisters *Kurt Striegler*, stand musikalisch und besonders gesanglich sehr hoch, war aber szenisch allzu düster gehalten. Die fünf Opern „*Alcina*“ (mit Sigrid Ekkehard, Hasso Eschert, Richard Stamm, Marianne Dorka, Ursula Kretschmer, Karl-Friedrich Holzke), „*Deidamia*“ 1953/54/55 aufgeführt (mit dieser Oper wurden die ausgezeichneten Händelsänger Philine Fischer und Werner Enders für Halle gewonnen), „*Ezio*“, aufgeführt 1954/55, „*Radamisto*“, „*Poros*“, die sämtlich (mit den höchst eindrucksvollen Bühnenbildern *Rudolf Heinrichs*) Professor Rückert inszenierte, wurden Höhepunkte der Händel-Festspiele und in der werktreu impulsiven Interpretation GMD Margrafs, der insgesamt sieben Opern und jeweils in den Eröffnungskonzerten Händels „*Alexanderfest*“, „*Die Wahl des Herakles*“, die „*Cäcilienode*“ und die Hymnen dirigierte, mit größtem Beifall aufgenommen. Wohl zum ersten Mal ist von Margraf klar erkannt und zugleich eindeutig „formuliert“ worden, was die so häufig als „secco“ abgetanen Rezitative Händels dramatisch zu bedeuten haben.

Nicht ganz die gleiche Klangfarbe wie nach den Opern hatte der Beifall bei den anderen Großwerken der Festspiele, den sieben großen Oratorien: „*Judas Maccabäus*“, „*Belsazar*“, „*Samson*“ und „*Josua*“, „*Alexander Balus*“, „*Israel in Ägypten*“ und „*Salomo*“. In der vom Leipziger Gewandhauschor unter Prof. Franz Konwitschny begonnenen Reihe dieser wohl größten und stärksten Werke Händels, von denen weitere vier durch Hallische Chöre unter Prof. Hans Stieber, GMD Prof. Werner Gößling und Prof. Dr. Fritz Reuter dargeboten wurden, war weder eine annähernd gleiche Höhe der Interpretation noch die entsprechende Wirkung auf die Hörer zu erwarten. Am stärksten beeindruckten die mit der Solistenvereinigung, dem großen Chor und dem Orchester des Berliner Rundfunks vokal und instrumental (ohne Orgel) glänzend besetzten, von Professor Helmut Koch überlegen geleiteten Aufführungen des „*Israel*“ und des „*Salomo*“.

In den hauptsächlich instrumental-kammermusikalischen Werken standen Händels Werke neben denen anderer Meister vorwiegend seiner Zeit. Außer Händelschen Soli für Gesang, Flöte, Laute, Viola da gamba und Cembalo, hörte man die dramatische Kantate „*Ino*“ von *Georg Philipp*



Händels „Rinaldo“ in der Aufführung des Landestheaters Halle, 1954, Szenenbild von Albert Langenbeck

Telemann, des gleichen Meisters kleines Oratorium „Die Tageszeiten“ und den komischen Einakter „Pimpinone“, ferner G. Carissimis Oratorium „Jephtha“ in einer leider romantisierenden französischen Bearbeitung. Der verdiente englische Dirigent Arnold Goldsbrough hatte sich dankenswerterweise bereit erklärt, an der „Cäcilienode“ die englische Auffassung der Musik Händels zu demonstrieren. Im übrigen war außer Orgelkonzerten, einer Anzahl nicht ganz einwandfrei besetzter Concerti grossi Händels, vielstimmige Kirchenmusik von Heinrich Schütz, Samuel Scheidt und Johann Sebastian Bach zu hören. Eine höchst wertvolle Darbietung des ausgezeichneten Chors der Kirchenmusikschule Halle war Claudio Monteverdis feierlich erhabene „Vesper von 1610“ unter Eberhard Wenzel, der in den Festspielen des Gedenkjahres 1956 Mozarts „Requiem“ aufführte.

Durch die neuen jährlichen Festspiele in Halle scheint die bisherige Problematik der Aufführungspraxis einer Klärung wieder etwas näher zu sein, aber diesen noch kleinen Fortschritt läßt das schwere Problem der Übertragung besonders italienischer Texte ins Deutsche nicht zur Geltung gelangen. Eine totale Durchtextierung wie jüngst die in Händels „Poros“ ist kaum vertretbar. Nur gelegentlich kann sie vorkommen, wie der italienische Originaltext einer Arie im Poros beweist. Endlich muß unverzüglich auch eingehend gründlich geprüft werden, ob unsere Temponahme überhaupt und die gedehnte Artikulation der Rezitative im Oratorium Händels richtig ist. Wahrscheinlich ist sie es nicht.

Das alles darf aber keinesfalls die neue und starke Hinwendung zu Händel wieder zunichte machen.

Max Schneider

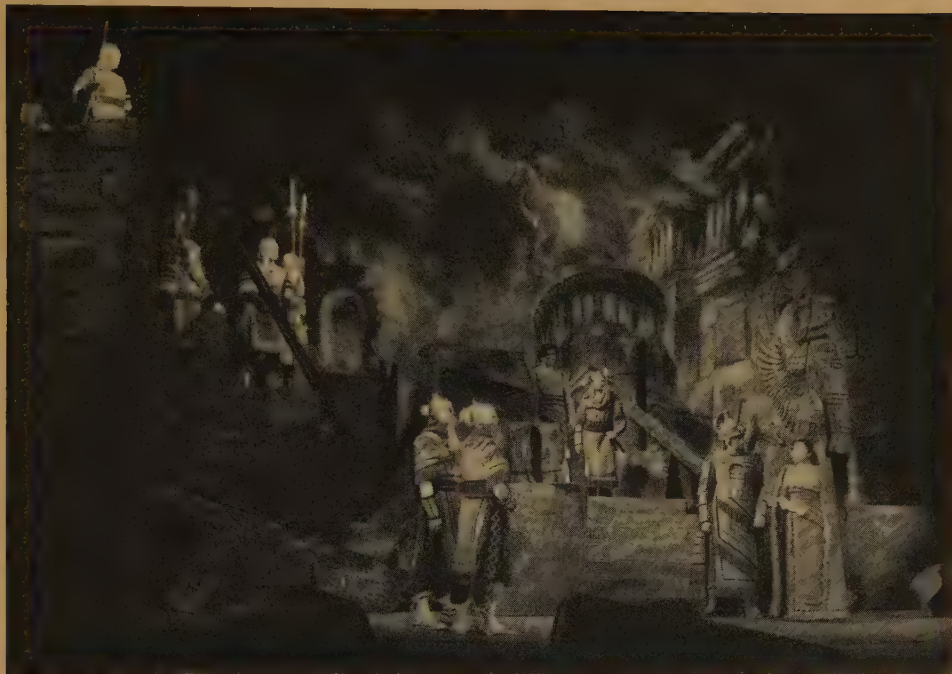
II. Zur Interpretation von Händels Opern

Seit fünf Jahren bemüht sich das Landestheater Halle intensiv um das Opernschaffen Georg Friedrich Händels. Hier sollen solche Wege in der Aufführungspraxis gefunden werden, die geeignet sind, diese Opern endgültig am Leben zu erhalten und ihnen die gebührende Stellung im deutschen Opernspielplan zu sichern. Dem Beispiel von Göttingen folgend, begann Halle bereits 1922 mit der von *Hans-Joachim Moser* eingerichteten und inszenierten Aufführung der Oper „*Orlando furioso*“ eine eigenständige Händelopernpflege, die eigentlich nie abgerissen ist, weil das Hallische Stadttheater seinen ständigen musikalischen Apparat für eine kontinuierliche Pflege dieser Opern einzusetzen vermochte. *Hermann Abert* und *Arnold Schering* gaben das geistige und wissenschaftliche Fundament. Die Stadt Halle unterstützte die Hallische Eigeninitiative durch Aufträge für die Neufassung von Händelopern, die in Göttingen in den Jahren 1920 bis 1930 noch nicht aufgeführt waren. So entstanden die praktischen Ausgaben der Opern „*Agrippina*“ (*Hellmuth Christian Wolff*) und „*Deidamia*“ (*Rudolf Steglich*).

Die Originaltreue und deren Verdeutlichung im Instrumentalen wie im Vokalen ist das erste Anliegen aller Mitarbeiter, die sich für weitere Händelopern in Halle seit 1952 einsetzen. Der starke Erfolg aller aufgeführten Opern berechtigte zu der Annahme, daß weitere Wiederbelebungsversuche nicht nur für die Festspiele, sondern auch für das ständige Repertoire des Landestheaters in Halle und darüber hinaus für die deutsche Opernbühne zweckvoll erscheinen mußten.

Die Aufführungen der Hallischen Festspiele haben eindeutig bewiesen, daß die Händeloper nicht nur lebensfähig ist, sondern auch eine bedeutende Bereicherung für den Spielplan der Opernbühnen unserer Zeit darstellen kann. Die Wirkung gerade auf den unbefangenen Menschen hat sich als außerordentlich stark erwiesen. Die Opern des Meisters wirken vor allem durch die Fülle schöner Musik, die den Zuhörer bis aufs Tiefste anrührt und nicht zuletzt durch die dramatische Handlung, die durch die erregenden Cembalo-Rezitative rasch vorwärtsgetrieben wird.

Entscheidend für die Wiedererweckung der Opern Händels ist es, wie man sie auf die Bühne bringt. Für den heutigen Opernbesucher ist es uninteressant, eine historisch aufgeäumte Barockoper zu sehen oder sie gar als kostümiertes Konzert zu hören. Händel versteht es in seinen Opern, die handelnden Personen außerordentlich differenziert musikalisch zu charakterisieren. Diese Charakterisierungskunst zu verdeutlichen, ist eine der wichtigsten Forderungen an den Dirigenten und Regisseur. Es gilt, die Händeloper lebendig, glaubhaft, also realistisch auf die Bühne zu bringen, ohne dabei gewisse barocke Fiktionen außer acht zu lassen, — sie vielmehr zu nutzen und so, wie sie musikalisch ausgedrückt sind, wahrhaft zu empfinden und zu vermitteln. Dieser Empfindungsausdruck wird unterstützt durch weite Melodienbögen, die häufig italienische Intonationen aufweisen und auch so gesungen werden müssen, wie überhaupt der Gesang mit aller Leidenschaft und in dynamisch sehr differenzierter Form zu gestalten ist. Die Erkenntnis hat sich noch nicht durchgesetzt, daß Händels Opern als echte dramatische Gebilde behandelt werden müssen. In hervorragendem Maße gilt das von den Rezitativen, die der dramatischen Situation entsprechend frei vorgetragen, die große Kunst der Deklamation Händels erkennen lassen. Gewiß stellt die Händelsche Musik an den Sänger hohe Anforderungen, besonders hinsichtlich der Ausdruckskoloraturen (nicht etwa Ziergesang), die nicht allein durch äußerste Präzision und Klarheit, sondern vor allem durch leidenschaftlichen Vortrag zu wirken haben. In Halle konnte bewiesen werden, daß gerade junge Sängerinnen und Sänger bei guter stimmlicher Schulung und Unvoreingenommenheit gegenüber dem Händelschen Werk der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks am nächsten kommen.



Händels „Radamisto“ in der Aufführung des Landestheaters Halle, 1955, Szenenbild von Rudolf Heinrich

Das lebendige Musiktheater fordert zudem eine sorgfältige schauspielerische Ausarbeitung aller Rezitative und Arien. In Halle hat man sich von einer statuarischen Darstellung völlig gelöst. Oberstes Gesetz ist jedoch auch hier, nur aus dem Geiste der Musik zu schaffen. In manchen Fällen sind auch darstellerische Ruhepunkte angebracht, vor allem immer bei den sogenannten „Gleichnisarien“. Bei ihnen gilt es, die äußere Bewegung in eine innere umzusetzen. Was Händels Opern in jeder Hinsicht verlangen, ist größte Intensität und Hingabe an das Werk sowie die Einheit zwischen Musik, Szene und Bühnenbild herzustellen.

Heinz Rückert hat für die letzten Opern „Ezio“, „Radamisto“ und „Poros“ eine freie Übersetzung aus dem Italienischen angefertigt, die fern allem Operndeutsch ganz der Verdeutlichung des dramatischen Geschehens dient. Rückert unternimmt, um ständige Wortwiederholungen zu vermeiden, eine Durchtextierung der Arien. Darüber gab es manche Diskussionen. Erreicht wird aber in jedem Fall ein Höchstmaß an Verständlichkeit der Handlung und eine klare Charakterisierung der handelnden Personen. Betont muß werden, daß Rückert bei seiner textlichen Neugestaltung keinerlei Veränderungen in den Notenwerten vornimmt und entsprechend dem italienischen Original richtig vokalisiert.

Wenn von Originaltreue die Rede ist, so soll nicht damit gesagt sein, daß man in Halle etwa keine Kürzungen kennt. Striche bei Szenen und Arien sind notwendig, um den geschlossenen Ablauf der Handlung dramaturgisch zu sichern, aber auch um die Aufführungsdauer einer Händeloper auf das normale Maß von etwa drei Stunden zu bringen. Bei Händel selbst gibt es Beispiele, wie er allzu lange Arien kürzte, um den Fortlauf der Handlung zu unterstützen. Die sogenannten „Mittelpunktarien“ kommen ungekürzt mit Da capo, in dem man sich in der

Gesangsstimme durchaus Variationen des Themas erlauben sollte, natürlich entsprechend dem geforderten Ausdruck, nicht um einer oberflächlichen Verzierung willen. In gleicher Weise sind Ausdruckskadenzen angebracht, die keinesfalls der Kehlfertigkeit des Sängers huldigen dürfen, sondern, dem Charakter und der Affekte der Arie entsprechend, die Schlußbildung stimmungsmäßig steigern sollen. Auswüchse in der Ornamentik sind in jedem Fall zu vermeiden, so wie es Händel seiner Zeit auch nicht bei seinen italienischen Sängern geduldet hat.

In der Behandlung des Orchesters läßt die barocke Aufführungspraxis vielfältige Möglichkeiten offen, denn es ist bekannt, daß vor und zu Händels Zeiten nicht nur der Cembalist improvisierte, sondern auch andere Instrumentalisten. Es ist erwiesen, daß im Continuo bis zu drei Cembali (je nach der jeweilig notwendigen Stärke der harmonischen Auffüllung), Harfen, Lauten bzw. Theorben und die Orgel benutzt wurden. Dazu kamen in der Baßführung eine Gambe, ein Baß und, soweit Oboen vorgeschrieben waren, auch das Fagott. Der Streicherchor war in verschiedene Gruppen aufgeteilt, vom Tutti sich verkleinernd bis zum Concertino. Dadurch ergeben sich schon gute dynamische Möglichkeiten. So gut wie Händel eine Stufendynamik kannte, bediente er sich auch des Crescendo (z. B. mit der Bezeichnung „piano poco a poco più forte“). Selbstverständlich ist ein Crescendo und Decrescendo bei Händel möglich, nur muß es über lange Phrasen hinweg weitgespannt sein. Das gilt ebenfalls für die Gesangsstimme, der das Orchester sich anzupassen hat. Phrasenbehandlung und deren Verdeutlichung, sowie Artikulation, sind wichtige Fragen. In vielen Autographen gibt Händel durch große Phrasentaktstriche ausgezeichnete Hinweise. Was die Artikulation anbelangt, so engt Händel den Ausführenden nicht durch genaue Bezeichnung der verschiedenen Stoß- und Bindearten ein, er läßt ihm jede Freiheit und gibt nur einige Hinweise, die aufschlußreich auch für nichtbezeichnete Stellen sind. In bezug auf das Tempo bei Händel ist es durch exakt, wie überlieferte Angaben der Aufführungsdauer verschiedener Werke zu Händels Zeiten erwiesen, daß die Tempi zügiger sein müssen als gemeinhin angenommen wird.

Bei der Orchesterbesetzung ist ein möglichst starkes Streicher-Tutti zu empfehlen, dem sich die Holzbläser chorisch entsprechend zugesellen müssen. Das ist letztlich von den Raumverhältnissen abhängig. Keinesfalls entspricht aber eine Kammerorchesterbesetzung dem großartigen und prächtigen Ausdruck der Händelschen Musik. Inwieweit man nachgebaute Barockinstrumente benutzt, hängt von den Möglichkeiten ab. In jedem Falle werden an größeren Theatern mehrere Cembali, Harfe, Gambe, wohl auch Lauten sowie D-Trompeten zur Verfügung stehen.

Das Hallische Festspielorchester erstrebt, dem barocken Klangideal unter Berücksichtigung des heutigen Klangempfindens immer stärker näherzukommen. Außer der großen Streicher- und Bläserbesetzung, Cembali und Harfen, verwendet man in Halle nachgebaute Theorben, deren Technik einige Musiker des Orchesters sich im Laufe der Jahre angeeignet haben, Baßlaute (Chitarone), nachgebaute Diskanthörner und engmensurierte Händel-Trompeten. Die vorgeschriebenen Holzbläser, wie Piccolo, Flöten (Traverse), Blockflöte (Flauto), Oboen und Fagotte, werden ergänzt durch Oboe d'amore, Oboe da caccia, Kontrafagott und durch ein Portativ, — eine kleine Orgel mit sehr zarten gedackten Registern (1', 4', 8'). Für die nächsten Jahre werden für das Festspielorchester eine Barockharfe, kleine Fagotte und Baßviolen entwickelt.

Die Anwendung dieses reichhaltigen Instrumentariums, das in den Opern durchaus nicht immer vorgeschrieben ist, bedarf einer guten Kenntnis barocker Instrumentalmusik im allgemeinen und der Instrumentierungskunst Händels in seinen Oratorien, die meist in dieser



Hinsicht sorgsam ausgearbeitet sind, im besonderen. Für die Konzeption einer Oper hatte Händel häufig nur 14 Tage zur Verfügung, so daß er oft nur das Notwendigste notieren konnte. Hier sind Ergänzungen nötig, besonders in den Vor- und Zwischenspielen bei den Mittelstimmen. Gewissermaßen gilt es, den Generalbaß instrumental auszusetzen. Auch dafür gibt es Beispiele in den Opern Händels, die in zwei und drei Fassungen vorliegen. Ebenfalls ist aus den verschiedenen Fassungen zu ersehen, wie Händel Transpositionen in andere Stimmlagen vorgenommen hat. Das sind wichtige Beispiele, da in allen Händelopern heute die Sopran- und Altkastraten durch Tenöre und Baritonisten ersetzt werden müssen.

Wenn auch in Halle viele instrumentale Ergänzungen vorgenommen werden, kann man jedoch niemals von einer sogenannten „Neuinstrumentierung“ sprechen. Die typischen Cembalo-Arien im Allegro bleiben zumeist in ihrer ursprünglichen Gestalt, während in langsamen Arien eine volle instrumentale Aussetzung immer gerechtfertigt ist. Das „Pizzicato“ und das „Con sordino“ waren Händel bekannt und können häufiger verwendet werden, als vorgeschrieben. Diese Mannigfaltigkeit des Klanges benötigen vor allem die Rezitative, die in Halle mit drei Cembali, Harfe, Theorbe und Portativ ausgeführt werden. Das erste Cembalo des Dirigenten und das Portativ sind im allgemeinen der freien Improvisation vorbehalten. Besonderes Augenmerk ist auf die akurate Aussetzung des Generalbasses zu verwenden. Max Schneider und Rudolf Steglich haben in dieser Beziehung für die Hallischen Neuaufführungen hervorragende Klavierauszüge und Cembalostimmen angefertigt.

Bis zum Händeljahr 1959, in dem Halle einen großen Überblick über die bis dahin herausgebrachten Opern geben wird, werden am Landestheater in Halle die Opern „Xerxes“ (in der Neufassung von Rudolf Steglich), „Ariodante“ und „Otto und Theophano“ aufgeführt werden. Die Georg-Friedrich-Händelgesellschaft, die mit ihren Präsidenten Prof. Dr. Max Schneider und Prof. Dr. Rudolf Steglich und dem wissenschaftlichen Sekretär Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze an der Spitze in ihren Herausgeberlinien den Urtext der in der Hallischen Händelausgabe neu erscheinenden Werke garantiert, hat bei ihrer diesjährigen Hauptversammlung beschlossen, das Opernschaffen Händels mit allen Mitteln zu propagieren, sei es durch Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen, sei es durch Gastspiele des Hallischen Festspielensembles im In- und Ausland. Es ist zu wünschen und gute Anzeichen sprechen dafür, daß sich auch andere deutsche Bühnen mit Aufführungen von Händelopern anschließen werden. Es ist endgültig erwiesen, daß die Opern des Meisters leben und gewiß einen neuen Siegeszug über die Opernbühnen der Welt antreten werden.

Horst-Tanu Margraf

RUDOLF STEGLICH

HÄNDELS SCHWIERIGER ENTHUSIASMUS

Enthusiasmus ist für uns Menschen des 20. Jahrhunderts ein bißchen schwierig und daher ziemlich selten geworden. Es ist schon eine Weile her, daß Philosophen behaupten konnten, er sei das Prinzipium, der Urquell der Kunst, ja sogar auch der Wissenschaft. Immerhin hat auch ein bedeutender Künstler der Gegenwart behauptet: „In unserer Zeit schwacher Moral ist das Wesentliche, Begeisterung zu erwecken“. Er, nämlich Picasso, meint damit wohl, daß gerade auch die Kunst den Zeitgenossen diesen notwendigen Liebes- und Lebensdienst erweisen sollte. Von den Künsten aber kann uns vor allem die Musik durch die Bewegungskraft ihrer rhythmischen Ordnungen am sinnfälligsten und zugleich innerlichsten, leibhaftig wie seelisch empor-regen zu „sinnlich-sittlicher Begeisterung“ (mit Worten Goethes gesagt). Oder

wenigstens: sie könnte es, wenn man sie hat: Musik mit solchen erhebenden und beschwingenden Kräften, und wenn man dann diese Kräfte aus den Noten heraus lebendig zu machen vermag. Aber auch das ist eben schwierig geworden. Mit solidem Handwerk, mit dem Kult der technischen Perfektion allein ist das nicht zu erreichen. Ja gerade dieser Kult der perfekten Fassade ist oft geradezu ein Widersacher der enthusiastischen Kräfte in der Musik, indem er sie in einen höchst präzisen Käfig einsperrt. Und auch die klugen Bücher, die uns in die Finessen neuerer Musiktheorien und -praktiken einführen, helfen hier kaum weiter. Man muß sich schon selber um praktische Beispiele bemühen, aus denen das Notwendige zu lernen ist.

Nehmen wir ein paar vom alten Händel, gerade von ihm, weil er wohl den allermeisten von uns als ein gewiß sehr ernsthafter und massiver Meister erscheint, eben ein Meister des vermeintlich so gewichtigen barocken „Prunkstils“, doch darum eben nicht auch als ein Meister des musikalischen Enthusiasmus. Aber ein englischer Dichter seiner Zeit rühmte von ihm: „To stir, to rouse, to shake the souls he comes“ — „Er kommt, die Seelen emporzuregen, zu erheben, zu erschüttern“, also besonders auch, sie enthusiastisch zu bewegen. Versuchen wir doch, das zu empfinden und in unserm Händel-Musizieren zu verwirklichen! Das verlangt freilich nicht nur entsprechende Überlegungen, sondern auch aktives Mittun.

Beginnen wir mit einer der deutschen Arien Händels auf Gedichte aus dem „*Irdischen Vergnüßen in Gott*“ des Hamburger Rats Herrn Barthold Hinrich Brookes. Die Literaturgeschichte hat diesen Gedichten allerdings keinen besonderen poetischen Schwung nachgerühmt. Hat aber Händel nicht doch wirkliche Begeisterung, die ihn zu musikalischem Ausdruck drängte, etwa in den Versen seiner fünften Arie empfinden können: „Singe, Seele, Gott zum Preise, / der auf solche weise Weise / alle Welt so herrlich schmückt!“? Spricht man das sinnvoll lebendig, so wird man die erste Silbe jedes Versfußes nicht nur niederdrückend *schwer* betonen, sondern durch eine *Schwungbewegung*, die zwar abwärtsbetont ansetzt, aber zur zweiten, leichten Silbe hin und dann diese selbst mittragend wiederemporschwingt. Musiziert man Händels Arie in solcher Bewegung, so wird man wohl bald spüren, daß diese enthusiastische Taktbewegung die Musik erst recht lebendig macht, daß Text und Musik hier im gleichen Rhythmus schwingen:

usw.

Singe, See-le, Gott zum Prei-se, derauf sol-che weise Wei-se al-le Welt.

Baß
10ktave tiefer

Offenbar hat auch hier „der Takt (d. h. die Takt-Bewegung!) die Melodie gemacht“, was übrigens Vater Leopold Mozart — noch zu Händels Lebzeiten — für selbstverständlich hielt. In solchem $\frac{3}{8}$ -Takt ist eben nicht gleichförmig eins-zwei-drei zu zählen, da würde alles schrecklich lahm und trocken wirken, besonders die zwiefach beschwerte „Seele“, die langen sprachlich unbetonten Endsilben in „solche“ und „weise“. Hier verlangen die Takte schon vom Versrhythmus her vielmehr enthusiastischen *Ganztaktswung*: der Hauptakzent setzt auf dem ersten Achtel wohl abwärts, doch mit der Schwungkraft zum Wiederempor an, und diese Schwungkraft trägt dann das zweite und dritte Achtel aufwärts, wobei Ab und Auf in stetem, unzerstücktem Schwingen ineinander übergehen, ja nicht etwa ruck-zuck dahermar-

schieren. Wie begeistert schwingen nun die auch melodisch anhebenden, weil eben „vom Takt gemachten“ Auftakte in Singstimme und Instrumenten aufwärts! Wie leichtbeschwingt klingen die Wortendungen etwa in „Seele“ und „Preise“ aus! Wie reizvoll wird das leichte Aufschweben an jenen verfänglichen Stellen, auf die Endsilben in „solche“ und „weise“ auskosten! Selbstverständlich muß auch die Baßstimme in diesem Taktrhythmus enthusiastisch mitschwingen. Wie schrecklich wäre es, wenn das Violoncell die Achtel gleichförmig daherschrubbe!

Von solchem $\frac{3}{8}$ -Takt ist es nicht weit zu den „zusammengesetzten“ $\frac{6}{8}$ -Takten, wie sie Händel mit Vorliebe am Schluß seiner Opern braucht, wenn endlich Freude und Frieden die durch drei Akte hindurch gefährdeten Seelen beglücken. Wie schwierig sind heute auch diese Stücke, da ihr Enthusiasmus so gar nichts vom „richtigen“ Schlußgewicht hat und solche enthusiastische Vereinigung von „Sinnenglück und Seelenfrieden“ wohl gar sträflich unpsychologisch scheint. Ein Beispiel dafür: die letzte Arie aus der Oper „Xerxes“:

Andante *usw.*

Lie-be zu dir, mein Le-ben, leucht' mir ins Herz hin-ein, ganz will ich dir mich ge-ben,
 Ca-ro-i sie-te all'al-ma, dol-ce voi sie-te al cor, son dal-la ro-stra pal-ma,

Auch hier kann schon der Versrhythmus (dessentwegen übrigens Mozart Verse „das Allernotwendigste für die Musik“ nannte!) zur rechten Taktbewegung führen: wiederum betonter Schwungansatz auf jedes erste Achtel der Dreiergruppen, wiederum beschwingtes Wiederaufwärts der beiden folgenden Achtel. Doch ist das enthusiastische Schwingen dieser innigen Liebesarie sinngemäß zarter, intimer, auch tänzerischer als das jener von Gott und Welt mächtig bewegten Brookes-Arie. Überdies ist der Schwung der ersten Takthälfte intensiver und tiefer als der der leichteren zweiten. Wie beglückend wird die Beschwingung ausgekostet im melodischen Aufwärts der ersten Takthälfte und das metrisch leichte, doch so bedeutungsvolle Wörtchen „mein“ schon im ersten Takt, im schwebenden Empor leichter Textsilben auf die 2.—3. und 5.—6. Achtel, auch in den Tonwiederholungen in Sechzehnteln der Violinen! Freilich geht das alles in die Brüche, wenn man hier sechs Achtel zählt oder auch nur gleichmäßig tupft oder wenn man Händels Vorschrift Andante im Sinne des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts als Anweisung zu langsamem Tempo nimmt statt zu weder langsamer noch schneller, sondern natürlich-harmonisch beschwingter Gangbewegung.

Wo Händel wirklich eine langsamere und doch zugleich enthusiastische Bewegung fordert, etwa in einem Andante larghetto, wird der Enthusiasmus ganz besonders schwierig. So in der Thais-Arie des „Alexanderfestes“:

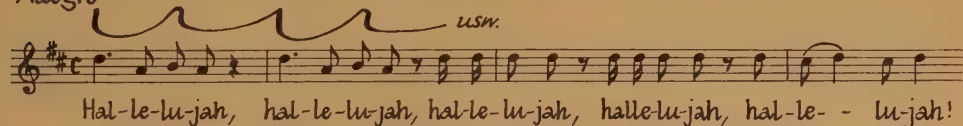
Andante larghetto *usw.*

Tha-is führt sie an, sie leucht, Tha-is led the way, to light, tet ent-flammt, him she fir'd

Schon das Notenbild mit dem unterlegten Text zeigt, daß Händel hier die Melodie im Takt-rhythmus kurz-lang (akzentuiertes Viertel plus leichte, aufschwebende Halbe) empfunden hat und daß die betonte Silbe auf das kurze Viertel, die unbetonte auf die lange Halbe kommt. Daraus folgt natürlicherweise, daß auch hier nur das erste Taktviertel mit betontem Abwärtsschwingung einsetzt, die beiden andern aber sich vereint emporschwingen. Das ist im Ganzen ein wehevoll-enthusiastischer Gang, nicht so mächtig wie die Taktbewegung jener deutschen Arie, nicht so zart-innig wie die jener Arie aus dem „Xerxes“, aber von einer außerordentlichen Schwingungsweite — auch die ausgebreiteten Arme der wehevoll tänzerisch Schreitenden könnten diese Weite nur eben andeuten. Mit einem Satz altindischer Weisheit gesagt: „Man kann es erfahren, wenn man danach ist“. Das bloße Wissen darum wäre auch hier — mit einem Wort Wilhelm von Humboldts — nur „Schlacke der Erkenntnis“. In diesem Fall ist das Erfahren-können übrigens schon deshalb nicht unwichtig, weil das Verständnis gerade des Höhepunkts dieses Händelschen Oratoriums davon abhängt: ob nämlich das Feuer der Fackeln, mit denen Alexander und die Seinen unter Thais' Führung zur Einäscherung der persischen Hauptstadt aufbrechen, sich nicht in Händels Deutung durch die Macht der Musik aus dem zerstörenden Feuer des unterweltlichen Pluto in das beglückend erhellende des Kulturbringers Prometheus verwandelt, mit andern Worten: ob sich Händel hier an eine niedere oder an eine höhere geschichtliche Wirklichkeit gehalten hat.

Endlich einige Beispiele im Viervierteltakt, dem man oft Unrecht tut, wenn man seine vier Viertel sehr unenthusiastisch mehr oder minder gleichförmig niederschlägt. Galt er doch zu Händels Zeit hauptsächlich als zweiteiliges Taktmaß (*measure binaire*), in dessen beiden Teilen „das Niederschlagen und Aufheben gleiche Länge“ haben. Hiernach setzen z. B. im Hallelujah des „Messias“ die ersten und dritten Taktviertel mit betontem Abwärtsschwingung ein, die zweiten und vierten schwingen empor, so ausgeprägt, daß sie als Taktzeiten mitzählen. So wird hier jeder Takt von zwei Ab-und-auf-Schwingungen beflügelt. Und wie *enthusiastisch* beflügelt! Freilich nicht „in der Art eines Triumphmarsches“, wie von ihm behauptet worden ist, sondern wie es Händel selbst bezeugte: in enthusiastischem Aufblick in den offenen Himmel, dessen Weiten erfüllt sind von dem Jubelgesang der himmlischen Chöre:

Allegro



Im Verlauf dieses Jubelgesangs zeigt auch das gewaltige Thema „Denn Gott der Herr regieret allmächtig“ schon in der Melodiegestaltung, daß es nur in dieser enthusiastischen Taktbewegung recht lebendig werden kann, ebenso das Thema der Amen-Schlußfuge des „Messias“:



Besonders in dem Amen-Thema, aber auch schon in einigen der anderen Beispiele steht diesem enthusiastischen Schwung allerdings ein Lehrsatz entgegen, den ein zeitteilend-akzentuierendes, nicht verbindend beschwingtes Rhythmisieren notgedrungen in die Musiklehre gebracht hat: Synkopen seien grundsätzlich Akzentverschiebungen. Sie sind es wohl auch in mancher Musik. Aber hier? Da würde ja beim zweiten „Amen“ schon der Einsatz mit dem h und dann die Halbe g und beim dritten „Amen“ das über den Taktstrich gebundene d' vorzeitig hereinplatzen und die gründende und tragende Taktbewegung zum Stolpern bringen, ebenso im vorletzten Beispiel das „allmächtige Regieren“ auf dem vom zweiten zum dritten Viertel hinübergehaltenen Oktavton d'. Ein weiteres Beispiel für solches Hereinplatzen und Stolpern: in der Messias-Fuge „Alle Gewalt und Ehr' und Macht“ ausgerechnet der Oktavgipfel auf das Wort „Thron“! In allen diesen Fällen ist Händels Synkope das gerade Gegenteil stolpernder Verschiebung: innerhalb der *unverbrüchlich* tragenden Taktgrundbewegung ganz besonders ausgeprägter Ausdruck des enthusiastisch *Emporhebenden*, des *Aufwärts-Umfassenden*, das dann im Halten des Tones zur abwärts betonten Taktzeit hinüber *ergänzt* wird durch das Umfassen auch des *Tiefgründigen* zu einem rhythmisch-tonräumlichen Erlebnis außerordentlicher Intensität und Weltweite — wie es späterhin, ins Klassisch-Humane gewendet, den auch melodisch anhebenden synkopischen Einsatz „*alle Menschen werden Brüder*“ in Beethovens Freudenhymne beschwingt.

Das sind wahrhaftig Gipfelereignisse der Weltmusik. Sollte ihr Enthusiasmus für uns wirklich nicht mehr wichtig sein, so daß es „nichts ausmacht“, wenn man ihn niederakzentuiert? Gehört er heute etwa nicht mehr zu einem menschenwürdigen Leben und Musizieren?

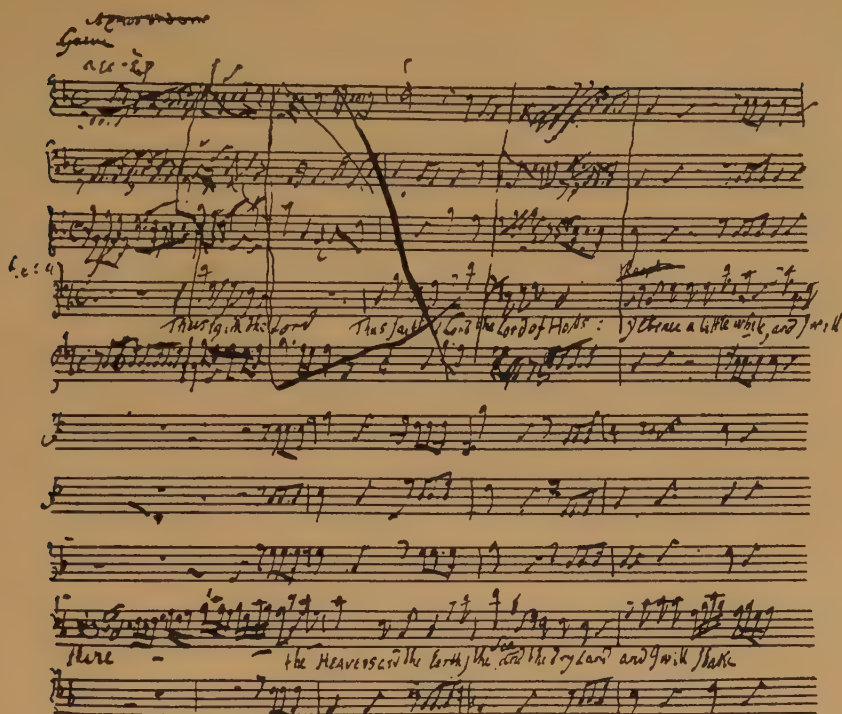
WALTER SERAUKY

HÄNDEL ALS MEISTER DES ORATORIUMS

Die vom Verfasser in Angriff genommene Monographie „Georg Friedrich Händel, Sein Leben — Sein Werk“¹ stellt sich in den zunächst erscheinenden Bänden 3 und 4 die Aufgabe, Händel als Meister des Oratoriums darzustellen. Dabei finden jedoch nicht nur die Oratorien eine ausführliche Behandlung, sondern auch die letzten Opern, Orchesterwerke, Orgelkonzerte, Kammermusikwerke, Werke für ein Solo-Instrument. Die zu späterer Zeit herauskommenden Bände 1 und 2 werden Händel als Meister der Oper zum Gegenstand haben. — Die Bände 3 und 4 würdigen das Leben und Werk Händels von 1738 bis zu seinem Tode (1759). Der erstgenannte Band führt den Leser in die für Händels Leben und Schaffen entscheidende Phase zwischen 1738 und 1743 hinein! Zunächst wird er Zeuge von Händels Wiederaufleben nach der Aachener Kur.

Die schwerste Lebenskrise des Meisters (1737) entband neue schöpferische Kräfte, die eine allmähliche Hinwendung zum Oratorium zur Folge hatten, wofür die oratorischen Meisterwerke des Jahres 1738, „Saul“ und „Israel“, Zeuge sind. Händels Oratorium hatte seit „Esther“ (1732) eine neue Sinngebung gefunden, da das bekannte Verbot des Londoner Bischofs Dr. Gibson, welcher die szenische Darbietung biblischer Stoffe auf dem Theater untersagte, Händel nötigte, nicht nur „Esther“ musikalisch umzuformen, sondern überhaupt den Begriff des Oratoriums geistig neu zu fundamentieren: im Sinne einer in der Phantasie des Zuhörers zu verankernden musikalischen Gestaltungsform, deren geistiges Zentrum zwar außerkirchlich ist, das jedoch in der Mitte schwebt zwischen weltlichem Gehalt und religiösem

¹ Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, und Deutscher Verlag für Musik, Leipzig. Bd. 3 erschien 1956, Bd. 4 ist in Vorbereitung.



Aus Händels „Messias“, 1742, Autograph

Empfinden. Seiner Gesamtstruktur nach aber zeigt das Oratorium, ohne das Dramatische zu meiden, vorwiegend episch-lyrischen Charakter, wobei sich nun für Händel eine Fülle von Möglichkeiten zur Ausformung der verschiedensten Oratorientypen ergibt, unter Herausarbeitung menschlich packender Schicksale seiner Oratorienhelden. In diesem Sinne prägt Händels „Saul“ den Typ der Chortragödie aus, mit dem Volk als Träger der oratorischen Handlung, die, vom Allgemein-Menschlichen her gesehen, eine „Tragödie der Eifersucht des alternden Monarchen (Saul) auf die kommende junge Herrscherkraft (David)“ darstellt².

Gleichwohl bleibt Händel zunächst noch im Zwiespalt über Oper und Oratorium. Während er an den letzten Opern — „Imeneo“ (1740) und „Deidamia“ (1740/41) — arbeitet, wagt er zunächst nur mit Klein-Oratorien wie der „Caecilien-Ode“ (1739) und dem allegorischen Werk „L' Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato“ (1740) hervorzutreten. Nicht minder beachtlich, daß gerade diese kritische Übergangszeit (1738/41) das Erscheinen der hochrangigen Concerti grossi op. 6 (für Streichorchester), der neuartigen Orgelkonzerte op. 4 und der Triosonaten op. 5 zeitigt. Erst der überragende Erfolg des „Messias“ in Dublin (1741) führt Händel zur Erkenntnis der Notwendigkeit, nunmehr ausschließlich den „Oratorienweg“ einzuschlagen.

Indem so Band 3 neue Ergebnisse über Händels Irlandfahrt, seine Lebensverhältnisse, den englischen Freundeskreis, über Händels Verhältnis zu den Frauen, über die Gesellschaftsstruktur

² H. J. Moser, G. F. Händel, Kleines Bärenreiterbuch Nr. 22, S. 60.

des damaligen England vermittelt, führt er mit dem Meister-Oratorium „Samson“ an die Jahresgrenze von 1743 heran. Bd. 4, auch weiterhin Händel als Meister des Oratoriums würdigend, beginnt mit grundsätzlichen Erörterungen über „Händel und die Antike“. Ausgehend von Händels Jugenderlebnissen am „Lutherischen Gymnasium“ zu Halle, wird hier das Allgemein-Menschliche in den antiken Stoffkreisen Händelscher Opern und Oratorien zunächst erörtert. Eine besondere Betrachtung erfordert die Frage: hatte England im 18. Jahrhundert ein näheres Verhältnis zur Antike? Hier wäre vor allem der englische Philosoph Graf Shaftesbury (1671–1713) zu nennen, nach Cassirer³ vielleicht der einzige englische Denker des 18. Jahrhunderts, „dem die Antike noch eine wirkliche Gegenwart bedeutete“. Händels „Semele“ (1743) als Chor-Oper und sein Musikdrama „Herakles“ (1744) dürfen als beispielhafte Oratorien im Geiste der Antike gelten.

Händel, nunmehr über das Wesen des Oratoriums zu völliger Klarheit gekommen, wenn auch Meisterwerke wie der leidenschaftliche Oratorienwurf des „Belsazar“ (1744) zunächst noch immer keine Anerkennung beim Publikum fanden, gelangt nach den patriotischen Erlebnissen während des Stuart-Aufstandes (1745) und nach der glanzvollen Uraufführung des die Engländer vaterländisch anmutenden „Judas Makkabäus“ (1746) auf die Höhe des Ruhms, nunmehr von der ganzen englischen Nation als Mensch und Musiker anerkannt. Händels neuer Textdichter im „Judas Makkabäus“, der Geistliche Dr. Thomas Morell (1703/84), vermittelt dem Meister einen zündenden Oratorienstoff, welcher von aktueller Zeitbedeutung war, einen Stoff, beherrscht von der Idee der Freiheit. Schon immer hatte der Gedanke der Befreiung eines unterdrückten Volkes vom Joch seiner Feinde Händels Innerstes gepackt. Bereits in „Esther“ (1720, 1732), in „Debora“ (1733), im „Israel“ (1738/39) war das Freiheitsthema angelungen, um nun im „Judas Makkabäus“ als leuchtendes Fanal des Freiheitsgedankens zu erscheinen. Hier sind es insbesondere die Chöre jenes Werks, welche diese Freiheitsidee musikalisch verherrlichen und so in das Oratorium Händels ein ganz neues Fundament einfügen: ethische Kraft, erzieherische Macht, dramatischen Schwung und ein kämpferisches Ringen.

Der umfangreichste Hauptabschnitt des Bandes 4 gilt „Händels letzten Schaffensjahren“. Den Engländern erscheint unser Meister nunmehr als der „alte Händel“, der aber noch immer unentwegt an weiteren hochrangigen Oratorien arbeitet. Hier erhebt sich die Frage nach Händels Altersstil.

Im Sinne einer eminenten Vergeistigung der musikalischen Ausdrucksmittel zeigt sich jetzt an ihm ein stärkerer Drang zur Durchsichtigkeit der Satzstruktur, ein deutlicheres Hervortreten des „galanten Stils“ mit seiner Neigung zum Spielerisch-Leichten, bzw. zum graziösen, auch rührenden Ausdruck, nachweisbar insbesondere an Händels Orgelkonzerten op. 7, damit im Zusammenhang stehend auch das vielfache Aufsuchen heiterer Stimmungen (Rolland)⁴, wie vor allem die Oratorien des Jahres 1748, „Salomo“ und „Susanna“, bezogen.

Zu den Hauptwerken von Händels Altersstil gehört zweifellos sein Oratorium „Theodora“ (1749), von dem bezeugt ist, daß es das Lieblings-Oratorium des Meisters war. Gegenüber den bisherigen Stoffgebieten der Händelschen Oratorienwelt, die vorwiegend dem Alten Testament verpflichtet waren, erweist sich diesmal der Gegenstand künstlerischer Zusammenarbeit mit Dr. Morell als ein völlig anderer: die in der Geschichte des Oratoriums im 17. Jahrhundert bereits mehrfach bezeugende Gattung des Heiligen- und Märtyrer-Oratoriums ist

³ Vorträge der Bibliothek Warburg, hrsg. von F. Saxe, England und die Antike, Leipzig-Berlin 1932, darin E. Cassirer, Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England, S. 136 ff.

⁴ R. Rolland, Händel, Neu-Auflage Berlin 1954, S. 135.

das Thema. Die Handlung versetzt uns in die Zeit der Diokletianischen Christenverfolgung. Wiederum somit, wie schon in früheren Oratorien, welche ganze Völker antithetisch einander gegenüberstellten („Samson“, „Judas Makkabäus“), eine gewaltige welthistorische Kontrastierung: Heidentum und Christentum treten einander schroff gegenüber. Die Chöre, von jeher nicht nur betrachtende Beobachter, sondern vielfach auch Mithandelnde im Rahmen der sich entfaltenden Tragödie, sind die eigentlichen Träger dieser weltgeschichtlichen Ideengegensätze. Der Schluß-Chor des zweiten Aktes (Nr. 40) „Er sah den Jüngling ruh'n“ gilt mit Recht seiner monumentalen dreiteiligen Anlage wegen als berühmtestes Stück der „Theodora“-Partitur. Händel selbst stellte ihn noch über das Halleluja seines „Messias“.

Das bekannteste Werk aber des Händelschen Altersstils ist sein Oratorium „Jephta“ (1751). Das tragische Lebensschicksal der Erblindung brach gerade während der Konzeption des Schluß-Chors im zweiten Akt über Händel herein, bezeichnenderweise bei den Textworten: „Wie dunkel, Herr, ist dein Beschluß“. Ergreifend, daß Händel jetzt in seiner deutschen Muttersprache am Schluß des ersten Largo-Teils die Worte niederschrieb: „Bis hierher, den 13. Februar 1751, verhindert worden wegen relaxation des Gesichts meines linken Auges“. Da jedoch die Erblindung, der schwarze Star, trotz zeitweiser Besserung weitere Fortschritte machte, so ging die Komposition des „Jephta“ nur unter großen Stockungen zu Ende. Wieder liegt auch hier ein menschlich packender Vorwurf zu Grunde: die Geschichte jenes israelitischen Heerführers Jephta, der in einem unbedachten Augenblick ein Gelübde tut, auf Grund dessen er, ohne es zu ahnen, später die eigene Tochter opfern muß.

In einem abschließenden Kapitel werden grundsätzliche Erörterungen zu Händels musikalischem Schaffen sowie zu seiner Nachwirkung bis in die Gegenwart dargeboten. Namentlich ist es der „Händel-Stil“, der zu ausführlichen Untersuchungen Anlaß gibt, wobei Teilprobleme wie: Händel als Melodiker, sein Verhältnis zur Ornamentik, seine Neigung zur Improvisation, seine Eigenart im Bereiche von Harmonik und Rhythmik Berücksichtigung finden. Die anschließend noch behandelte Geschichte der Händelbewegung mündet aus in eine Untersuchung über die Aufgaben zukünftiger deutscher Händelpflege.

HANS CORRODI

OTHMAR SCHOECK 70JÄHRIG

Schoecks Leben war und ist sein Schaffen. Es kannte kein anderes Ziel, als die Ernte unter Dach zu bringen, die entlang seinen Wegen wuchs. So sind die Linien dieses Lebens von größter Einfachheit und lassen sich in ein paar wenige Daten fassen. Als Sohn eines Landschafters aus der Genfer Schule der Diday und Calame und einer Urschweizerin wurde er am 1. September 1886 in Brunnen am Vierwaldstättersee geboren. Künstlerisch allseitig begabt, wandte er sich vorerst dem Studium der Malerei zu, doch wurde der Drang zur Musik übermächtig. Er studierte zweieinhalb Jahre am Konservatorium in Zürich und folgte dann einer dringenden Einladung Max Regers, der seine Lieder kennen gelernt hatte, als dessen Schüler nach Leipzig. Doch ging Reger, der Kontrapunktiker, andere Wege als Schoeck, der geborene Lyriker, sie gehen mußte, und schon nach einem Jahr kehrte er in die Heimat zurück, Regers Einfluß fast unwillig abstreifend. Er übernahm in Zürich die Leitung einiger großer Chöre, im Jahre 1917 dann die der Sinfoniekonzerte in St. Gallen, die er 27 Jahre lang innehatte,

jedem Ehrgeiz als Klavierspieler oder Dirigent entsagend, bis zu seinem schweren gesundheitlichen Zusammenbruch im März 1944. Seither lebte er ganz seinem Schaffen, der geschwächten Gesundheit unermüdlich Werk um Werk abbringend.

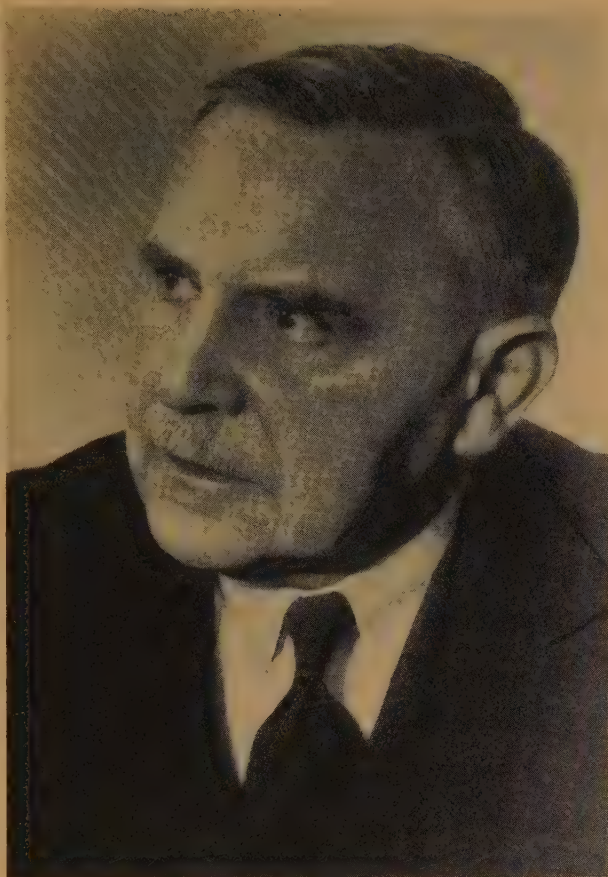
Als Unzeitgemäßer ist Schoeck seinen Weg gegangen, als Lyriker in einer Zeit, die aller Lyrik kühl bis ans Herz hinan gegenüberstand, als letzter „Romantiker“ in einer Welt, die alle „Romantik“ verfemte. Rückwärtsschauend aber darf man sich fragen, ob der Unzeitgemäße nicht der Zeitgemäße von allen war. Allerdings zählte er nicht zu denen, die sich an der Oberfläche der Zeit tummelten, die der modischen Welt ihre Huldigungen darbrachten, — seine Sendung war es, vom Leid der Kreatur in dieser Zeit ununterbrochen sich folgender Katastrophen zu singen, dem Aufschrei des von der siegenden Technik bedrohten kreatürlichen Lebens jene Form, jenen Wohlklang zu geben, der zum Herzen zu dringen vermag. Es ist ein Kriterium von bezwingender Bedeutsamkeit, daß sein ganzes Schaffen zum Spiegelbild der innern, der geistigen Geschehnisse Europas im letzten halben Jahrhundert geworden ist, daß die Wendepunkte des Schicksals unserer abendländischen Welt zu den Wendepunkten seines Lebens und Schaffens geworden sind.

Ein blauer Himmel von strahlender Heiterkeit wölbt sich über den Werken der Vorkriegszeit: über dem ersten Hundert seiner Lieder nach Gedichten Eichendorffs, Uhlands, Mörikes, Lenaus, Goethes, über dem zwischen Traum und Leidenschaft schwankenden Violinkonzert quasi una Fantasia, dem melodienprudelnden ersten Streichquartett; in ekstatischem Jubel ergießt sich die „Dithyrambe“ (für gemischten Chor und Orchester zu Junggoethes Wort „Alles geben die Götter ihren Lieblingen ganz . . .“), und Morgenglanz liegt über der Musik zu Goethes Singspiel „Erwin und Elmire“ (Zürich 1916, Weimar 1921). Doch fehlen auch die tiefen Schatten nicht, denn auch die Gaben einer seltenen Leidensfähigkeit und jener Dämonie, ohne die es keine Genialität gibt, haben die Feen in seine Wiege gelegt.

Zur Zeit des ersten Weltkrieges verdüstert sich der Himmel über dieser Musik, Nacht zieht herauf. In den großen Bekenntniswerken der frühen Zwanzigerjahre, in der „Elegie“ (Liederzyklus nach Lenau und Eichendorff mit Kammerorchester), in den vierzehn Orchestergesängen nach Kellers Gedichtreihe „Lebendig begraben“ (1926), in den Liedern und Streichquartettsätzen des „Nottornos“ (1933) bricht die Klage eines schöpferischen Geistes über das Leiden einer kranken Zeit, das Entsetzen über die Erschütterung aller Werte und den Einbruch des Nihilismus auf allen Fronten mit elementarer Wucht durch. In den Liedern des „Wandsbecker Liederbuches“ (1937) ertönt — zu Worten des alten Matthias Claudius — mit tiefem Ernst die Warnung vor der bereits fühlbar herannahenden neuen Weltkatastrophe. Die 24 Gesänge des Kellerzyklus „Unter Sternen“ (1943) aber bereiten auf die neue Lebenswende vor.

Auch Schoecks Bühnenwerke, die mit Ausnahme von „Erwin und Elmire“ und der Holbergoper „Don Ranudo“ (Zürich und Stuttgart 1919) dieser mittleren Periode seines Schaffens angehören, entspringen nicht dem Willen, die Bühnen mit sensationellen Stoffen, mit effekt-haschender Theatralik zu erobern, sondern dem Drang, den Empfindungen eines bedeutenden Geistes und großen Herzens beim Anblick dieser aus den Fugen gehenden Welt Ausdruck zu geben. Die Oper „Venus“ (Zürich 1922) gestaltet die Tragödie des Künstlers, der die Bande der irdischen Liebe zerreißt, um der himmlischen, dem Rufe der Göttin, zu folgen; sie enthält Schoecks künstlerisches Credo in Gesängen von einer melodischen Glut, die auch er vielleicht nicht mehr erreicht hat. Dem Drama liegt der gleiche Liebeskonflikt zugrunde, dessen Ausdruck in der „Elegie“ die Grenzen des Ertragbaren streift und der rückschauend in der „Penthesilea“ seine Gestaltung erfährt. Diese „Tragödie mit Musik“ (Dresden 1927), in der Schoeck Kleists (stark gekürzte) Dichtung für die musikalische Bühne gewonnen hat, stellt

wohl die Gipfelung seines Stiles dar: vermittelt kühner Klangsichtung polytonaler Art erzeugt er eine harmonische Tiefenperspektive, die den Krieg bei wetterleuchtenden Horizonten heranrollen und zurückebben läßt, und die Hauptgestalten davor in eine Klangatmosphäre von ekstatischer Glut stellt. In der dramatischen Kantate „Vom Fischer un syner Fru“ (Dresden 1930) band er die Form des Dramas durch das Mittel einer hier durch den Stoff gegebenen Variationentechnik zur Einheit, doch stand auch hier das Formale nicht im Vordergrund, sondern die abgründige Gestaltung des Menschlichen. In der Balzac-Oper „Massimilia Doni“ (Dresden 1937) tauchte er einen heiklen Liebeskonflikt in die Farbenglut des in Glanz und Moder hinsterbenden Venedig. Die Eichendorffoper „Das Schloß Dürande“ (Berlin 1943) führte in das Paris der französischen Revolution und nach Südfrankreich, wo inmitten der Stürme



Othmar Schoeck. Foto: Baur, Zürich

einer untergehenden Welt ein Liebesidyll von blumenhafter Zartheit aufleuchtet, eine Oper, in der sehr viel mehr an Aktualität steckte, als die meisten Hörer ahnten, denn im Helden, Renald, der seine Schwester Gabriele vor Verführung retten will und sie gerade dadurch in die Katastrophe hineinreißt, sah Schoeck eine Verkörperung des Wahnes, der damals durch die Welt ging und Europa ins Verderben führte. Diese Werke hatten, wo sie auch aufgeführt wurden, begeisterte, oft genug jubelnde Erfolge, — Kassenmagnete konnten sie nicht werden. Schoeck brachte eine hohe Begabung für den Ausdruck des Menschlichen, für die Gestaltung der Charaktere mit; er bewies in der „Penthesilea“ auch, daß ihm der Feueratem dramatischer Hochspannung gegeben war, wenn ihm ein Dichter den Knoten schürzte, aber es fehlte ihm für das Theater der unbedingt sichere Zugriff, der Theaterinstinkt des geborenen Musikdramatikers. Er stand der Bühne mit ähnlichen Gefühlen gegenüber wie etwa Goethe (siehe das „Vorspiel auf dem Theater im „Faust“!); er war nicht gewillt, der „bunten Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht“, den „Ragout“ zu spenden, nach dem sie begehrt. Doch ist die Fülle der Gesichte und die Potenz der melodischen Erfindung auch in diesen Bühnenwerken derart, daß sie überall dort, wo der menschliche Gehalt und die musikalische

Erfindung schwerer wiegen als stoffliche Sensationen und geschickte Theatermacher, mit hohen Ehren bestehen werden.

Mit dem gesundheitlichen Zusammenbruch von 1944 und dem Ende des zweiten Weltkrieges beginnt die dritte Periode seines Schaffens. Der Ton des Protestes gegen diese Welt der Greuel verstummt, Resignation beherrscht die Stunde. Schoeck wendet sich der Welt seiner innern Gesichte zu; der Himmel klärt sich, die tragischen Klangballungen lösen sich. Wie andere alternde Meister bedient sich Schoeck nun der einfachen Mittel, dieser freilich in sublimer Klärung. In den beiden Leutholdzyklen „Spielmannsweisen“ und „Der Sänger“ findet er den Weg zur schlichten Melodie seiner Jugendlieder wieder; in der Liederfolge „Das stille Leuchten“ umspielt er die Gedichte C. F. Meyers mit zarten harmonischen und melodischen Lichtern. Endlich findet er auch den Weg zurück zur absoluten Musik: so in einer Suite in As-dur für Streichorchester, in einem alle Effekte meidenden, innig-trostvollen Ceilokoncert und einem wundersam zwischen Schalkhaftigkeit und Wehmut schwankenden Hornkonzert. Endlich krönt er sein lyrisches Schaffen mit dem vierzig Lieder und Gesänge umfassenden Mörikeliederbuch „Das holde Bescheiden“, das in herrlicher Entfaltung alle Töne vereinigt, die auf seinem Lebensweg erklingen sind, und nur die tief tragischen der Zwanzigerjahre meidet. In den vier Sonetten der „Befreiten Sehnsucht“ (Liederfolge nach Eichendorff mit Orchester) rundete er das halbe Hundert seiner Eichendorfflieder ab, in den elf Orchestergesängen von „Nachhall“ die nicht minder zahlreiche und gewichtige Reihe seiner Lenaugesänge.

Aber noch ist Schoeck unermüdlich tätig, und niemand weiß, womit er uns noch überraschen wird.

Die Musik, so rasch sie verflingt, verflüchtigt sich doch langsamer als das Wort allein, und so ist sie es, die zum Augenblick sagen darf: Verweile doch, du bist so schön! – Und diesen Augenblick zu erlösen, zu verklären und zugleich dem, was hinter dem Wort an Unausprechlichem, an Ahnung und Geheimnis mitschwingt, in Tönen Ausdruck zu geben, dazu ist das Lied ja da und darin liegt sein Zauber beschlossen. Diesen Zauber übt das Lied, das ich als die konzentrierteste und verfeinertste musikalische Gattung ansehe, auf mich aus, seit ich zu komponieren anfing, und es wird ihn ausüben, solange ich lebe und schaffe. Othmar Schoeck

HÄNDELIANA

Friedrich Chrysander — heute?

Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloße Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit. (J. N. Forkel über J. S. Bach)

Dieser Aufsatz über Friedrich Chrysander sollte aus einem Besuch in Bergedorf, der berühmten Arbeitsstätte des großen, 1901 gestorbenen Händelforschers, erwachsen. Die lange Abwesenheit von Frau Berta Chrysander, der betagten Witwe von Chrysanders Sohn Rudolf, ließ diesen Besuch nicht zustandekommen. Er wäre wohl auch schmerzvoll genug gewesen, denn allzu viel fehlt in dem Bergedorfer Gartenhaus, was vom Geist und der Arbeit seines ersten Besitzers zeugen könnte. Fast der gesamte Buch- und Notenbestand mit Gesamtausgaben nicht nur Händels, vielen wertvollen Jahrgängen alter Musikzeitschriften, an die 2000 Bänden literarischer Werke, befindet sich in desolatem, halb vermodertem und vorläufig unbenutzbarem Zustand im Besitz der Hamburgischen Staatsbibliothek; der handschriftliche Nachlaß lagert zu großen Teilen im Keller des Bergedorfer Hauses. So manches ist im Kriege bei der Auslagerung am Rhein, aber auch nach dem Kriege, „verloren gegangen“, ja mutwillig zerstört worden. Es besteht keine Übersicht, was vom Archiv, den ehemals 17 000 Zink- und Bleiplatten, der Korrespondenz Chrysanders mit wichtigen Zeitgenossen noch vorhanden ist. Man verzeihe daher, wenn unter dem Eindruck dieser Ermittlungen eine recht seltsame und indirekte Würdigung Friedrich Chrysanders entstanden ist. Zwischen den skeptischen Betrachtungen möge man die Bewunderung eines großen, unteilbaren Lebenswerkes und die Ehrfurcht vor einer erschütternd unzeitgemäßen geistigen Haltung um so deutlicher herauslesen.

Wie würde sich die Gestalt Friedrich Chrysanders im Jahrzehnt des deutschen Wirtschaftswunders ausnehmen? Nun, die Gründung einer Gesellschaft mit dem Zwecke der Herausgabe von Händels Werken erschiene, wenn nicht etwa der fixe Werbeleiter eines geschäftstüchtigen Verlages dahinter stünde, als simple Notiz in den Tageszeitungen. Die Auflösung dieser kaum je in Aktion getretenen Gesellschaft und die Übernahme des riesigen Editionsvorhabens auf die Schultern eines einzigen Mannes würde schon eher die Federn einiger Journalisten in Bewegung setzen. Einige Tage lang diskutierte man in

den Zeitungen, ob es jenem Idealisten gelänge, einen Mäzen zu finden, der ihm für zwölf Jahre eine finanzielle Hilfe gewährte, die dem Werte von jeweils 1000 Talern entspräche, die weiland Georg der Fünfte, der letzte König von Hannover, stiftete. Wir möchten es billig bezweifeln. — Aber dann! Allmählich wittert man eine Sensation. Dieser eigensinnige Mecklenburger, der sich „Dilettant“ und „spätgeborener und geringer deutscher Landsmann“ nennt, er läßt nicht locker. Sein Leben gilt nun einmal Händel! Sein Verleger (damals war es Breitkopf & Härtel) zieht sich von ihm zurück, sein letzter Mitstreiter in der Idee, ein politischer (!) Geschichtsschreiber und Literaturprofessor namens Gervinus, stirbt. Herr Chrysander aber arbeitet allein weiter, und was er nun alles tut, das ist Material genug für Bildberichte illustrierter Zeitungen. In Bergedorf gibt es schöne Bildmotive, das Wasserschloß, einige restliche alte Fachwerkhäuser, moderne Straßenverbreiterungen . . . Chrysander zieht in seinem Bergedorfer Heim eine regelrechte Notendruckerei auf, er lernt Setzer, Stecher und Drucker selber an, er kopiert zu Hause und auf regelmäßigen Reisen nach London hunderte und aber hunderte von Werken Händels aus den Urtexten. Für ihn gibt es keine 45-Stunden-Woche, er arbeitet 16 bis 18 Stunden am Tag. Er besorgt die Massen von Papier, schreibt, sticht, druckt, nur den Vertrieb überläßt er einer Buchhandlung. Und weil das Geld kostet, baut er, nicht minder eigenhändig, eine Gärtnerei auf seinem Grundstück auf, eine Kunstgärtnerei, deren Produkte — Rosen, Trauben, Gurken! — europäischen Ruf bekommen! Und da auch diese Einnahmen nicht ausreichen, verkauft Chrysander Teile seiner Bibliothek an eine städtische Bücherei, ja er verdingt sich dem journalistischen Tagesbetrieb, macht Redaktionsdienst, schreibt Artikel — — — aber genug, genug. Friedrich Chrysander würde es heute nicht schaffen, sein Lebenswerk zu vollenden, das damals aus über 100 gedruckten, mit wissenschaftlicher Sorgfalt revidierten Bänden Händelscher Musik bestand, dazu einer fast vollständigen, heute noch stichhaltigen Biographie, ferner praktischen Einrichtungen und Ausgaben, unfassbar vielen einzelnen Arbeiten, wertvollsten Anregungen, usw. usw. Wie sollte das alles heute denn zustandekommen?! Herr Chrysander ist ja ein Einzelgänger, ein outsider und trotz Lehrerseminar und Pro-

motion zum Dr. phil. ein musikalischer Autodidakt. Keine Konjunktur trägt ihn, keiner Partei schließt er sich an. Die Subvention erreichte, selbst wenn sie aus den Überschüssen des Toto oder dem Kulturfonds von Rundfunksendern käme, weder die nötige Höhe noch vor allem die sichere Dauer; die Gärtnerei machte Bankrott im Angesicht der konkurrierenden Großbetriebe; die Honorare aus schriftstellerischer Arbeit wären lächerlich gering, der Stil des Schreibers für zugkräftigere Themen völlig ungeeignet . . . Nein nein, der Chrysander von 1956 würde elend zugrundegehen, oder vorher resigniert haben. Nie aber seinen Sinn ändern! Und so resultierte aus dem Fiasco dieses unsäglichen, im Zeitalter des Wirtschaftswunders nachgerade narrenhaften Mühsens bestenfalls wieder ein womöglich bebildeter Bericht. Wahrscheinlich aber nur eine kurze Notiz in den Tageszeitungen. Stirbe dieser Mann endlich, dann gelänge es vielleicht seiner Witwe, sich eine kümmerliche Altersrente zu verschaffen, indem sie den Nachlaß einer Universität oder einer der Sache ihres Mannes verbundenen Stadt verkaufte . . .

Hans Koeltzsch

*

Zeitungsmeldungen von Ende August 1956: Randalierende „Halbstarke“ verwüsteten in Bergedorf das Händel-Archiv auf dem Chrysanderschen Grundstück. Sie brachen die Türen auf und zertümmerten die Fenster mit Mauersteinen. Dann zerfetzten sie Notenbestände und demolierten alte Musikinstrumente. Der Schaden ist unersetzlich. Die jugendlichen Täter gestanden den Einbruch, leugneten jedoch Diebstahl und Zerstörung.

Ein an Händel
gerichtetes Beileids-Gedicht

An Tit. Herrn George Friedrich Händel
Seinem Hochgeehrten Herrn Vetter Wolte Bey dem
schmerzlichen Verluste Dessen geliebtesten Mutter
Frauen Dorothea Händelin diese Trauer-
Zeilen aus Halle in Sachsen nach Engelland mit-
leidygst übersenden

M. Christian August Roth

s.s. Theol. Baacal. und Diaconus zu St. Moritz.

Herr Vetter,

Darf ich Ihn durch schwarze Littern grüßen,
Und bis nach Engelland mit diesen Zeilen gehn,
So wird dies Trauer-Blatt mein Beyleyd in sich
[schließen

Und aus ergebener Pflicht zu Seinen Diensten
[stehn.

Mich deucht, ich sehe noch das freundliche

[Willkommen,

Womit er unverhofft mein Haus beglückt gemacht,
Als er vergangenes Jahr die Reise vorgenommen,
Und auch in Gegenwart an seinen Freund gedacht.
Die Freude mehrte sich bei denen Anverwandten,
Sobald der erste Tritt in diese Stadt geschehn.
Ja viele wünschten Ihn, die seinen Namen

[kannten,

In seiner Seltenheit dasselbemahl zu sehn.

Die treueste Mama vergoß viel Freuden-Thränen,
Da Sie bei Finsterniss die fremde Hand bekam.
So mag auch ich anitz die Worte nicht erwehnen,
Mit welchen Sie zuletzt betrübten Abschied nahm.
Allein nun ist die Lust auf einen Tag

[verschwunden,

Nach dem die Todes-Pest Ihm Schmerz und

[Trauer bringt.

Die Hoffnung ist dahin von den vergnügten

[Stunden,

Was wunder, dass ein Schwert in seine Seele

[dringt?

Er, als der einzige von denen nächsten Erben,
Erfährt durch rauhe Luft des Himmels strengen

[Schluss,

Dass die Getreueste nach zwey Geschwistern

[sterben,

Und ihn als Ueberrest zurücke lassen muss.

Gewiss, wer diesen Fall vernünftig überlegt,

Der kann, so hart er ist, nicht Stahl und Eisen

[sein,

Denn wer ein Mutter-Herz zu finstern Grabe

[trägt,

Der scharrt den grössten Schatz mit grösster

[Wehmuth ein.

Gesetzt, das Alter sey nicht mehr so stark an

[Kräften,

So liebt ein frommer Sohn doch was Ihn erst

[geliebt,

Weil das Gebet zu Gott bei den Berufs-

[Geschäften,

Ihm alles Wohlergehn Zeit ihres Lebens giebt.

Dergleichen hat er auch beständig sehen lassen,

Davon Sein letzter Brief der Wahrheit Zeuge

[bleibt,

Denn er bemühet sich beweglich abzufassen,

Was Ihm die Zärtlichkeit in seine Seele schreibt.

Der Inhalt ging dahin, das Leben zu vermehren,

Und der Entkräfteten durch Mittel beizustehn,

Den kalten Todes-Gift noch länger abzuwehren,

Und auch mit Rath und That Ihr an die Hand zu

[gehn.

Jedoch die Zeit war aus von Ihrem Tugend-

[Leben,

Das Sie bis achtzig Jahr in dieser Welt gebracht.

Drum hat Sie gute Nacht durch Ihren Tod

[gegeben,

Und Ihren Jahres-Schluss noch dieses Jahr

[gemacht.

O selig! wer sich hier dergleichen Lob erwirbet,

Als die Wohlseelige bey Jedermann erlangt,

O selig! wer wie Sie so wohl und glücklich stirbt,

Der findet, dass der Geist mit Ehren-Kronen

[prangt.

Dies Hochgeehrtester, wird Er bei sich bedenken,

Und der Wohlseligen geliebtesten Mama

Zwar noch den Thränen-Zoll bei stillen Seufzern

[schenken,

Weil er das letzte mal Ihr holdes Auge sah;

Allein, Er wird sich auch durch wahre Grossmuth

[fassen,

Indem Ihr Segens-Wunsch auf Seinem Haupte

[ruht,

Und vor die Seinigen den Trost zurücke lassen,

Dass alles heilig sey, was Gottes Wille thut.

Derselbe lasse nun Denselben lange leben,

Und lege seiner Zahl so viele Jahre bey,

Als er der Seligsten auf dieser Welt gegeben,

Damit das Neue Jahr Ihm höchst erspriesslich sey.

Ich aber will hiermit die Trauer-Zeilen schliessen,

Zu welchen ich sofort mich höchst verbunden

[fand:

Doch lass Er nun darauf nichts mehr von

[Thränen fliessen,

Denn Seine Seligste lebt itzt in Engelland.

*

Am 27. Dezember 1730 war Händels Mutter, Frau Dorothea Händel, geborene Taust, in Halle an der Saale gestorben. Sie war 33 Jahre lang verwitwet gewesen und wurde neben ihrem Gatten in der Familiengruft am 2. Januar 1731 beigesetzt. Die Trauerrede, die Pastor Johann Georg Franke hielt, wurde mit mehreren „Leichen-Carmina“, wie es damals üblich war, gedruckt. Auch ein besonderes, an den abwesenden Sohn gerichtetes Trost-Gedicht seines Veters, des Magisters Christian August Roth, oder Roth (1685–1752), Diakonus der St.-Moritz-Kirche in Halle, ist zum Druck gekommen. Das einzig erhaltene Exemplar dieses Gedichtes scheint das im Archiv dieser Kirche aufbewahrte gewesen zu sein, das dort nicht mehr zu finden ist. Es wurde 1870 in der Leipziger Zeitschrift „Euterpe“ (No. 3, S. 44f.) wieder gedruckt, ist aber auch

seither in der deutschen Händel-Literatur nicht zitiert worden. Bemerkenswert ist, daß Roth 1750 auch eine Ode zu Händels 65. Geburtstag drucken ließ, von der nur der langatmige Titel bekanntgeworden ist. Bald darauf vermachte Händel, in seinem ersten Testament, hundert Pfund Sterling an Roth, der aber vor ihm gestorben ist.

Händel hatte seine Mutter wiederholt auf seinen Reisen von London nach dem Kontinent in Halle besucht, zuletzt im Sommer 1729. Der in unserem Gedicht erwähnte Brief Händels, eine Antwort auf die Nachricht vom Tode der Mutter, ist nicht erhalten geblieben. In seinem nächsten Brief an den Schwager Michael Dietrich Michaelsen erwähnte Händel am 12. Februar 1731 dieses Gedicht: „Indessen bin sehr verbunden vor das letzt überschickte herrliche Carmen welches als ein hochgeschätztes Andenken verwahren werde.“

Otto Erich Deutsch

Ein neues „Oboen-Konzert“ von Händel¹

Es ist bekannt, daß die sechs Concerti grossi für Flöte, Oboe, Fagott, Streicher und Basso continuo op. 3 — zur Unterscheidung von den größeren Werken des op. 6 bisweilen „Oboen-Konzerte“ genannt — das erste Mal in einer Ausgabe von J. Walsh veröffentlicht wurden, die „am 7. Dezember 1734 oder früher“ erschien². Nun enthält aber die Balfour Collection of Early Handel Editions and First Prints in der Nationalbibliothek von Schottland, Edingburgh, zwei frühere Walsh-Drucke dieses op. 3. Obwohl ihre Unterschiede ziemlich beträchtlich sind, scheinen sie bisher bei Händels Anhängern keine Beachtung gefunden haben.

Während Walsh's Titelseite in beiden Fällen die Plattennummer 507 trägt und denselben Text sowie dieselbe typographische Gestaltung aufweist

„Concerti Grossi con due Violine e Violoncelle di Concertino obbligato e Due Altri Violini e Basso di Concerto Ad Arbitrio . . .
Opera Terza“,

enthält die eine der beiden Ausgaben (Balfour Nr. 145)³, meiner Meinung nach die frühere, am

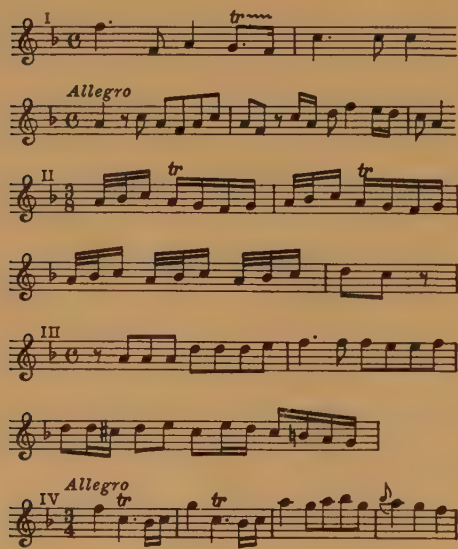
¹ Die deutsche Übersetzung erscheint mit freundlicher Genehmigung des Autors und der englischen Zeitschrift „The Musical Times“, die in ihrer August-Nummer die Erstveröffentlichung brachte.

² Katalog von W. C. Smith in G. Abraham, A Handel-Symposium, London 1954, S. 303 ff.

³ Die Nummern beziehen sich auf Julian Marshalls bisher unveröffentlichten Katalog von 1875.

Fuß der Titelseite eine zusätzliche Bemerkung an den Leser, welche bei der späteren Ausgabe (Balfour Nr. 146) fehlt. Diese Bemerkung lautet: „N: B. Several of these Concertos were perform'd on the Marriage of the Prince of Orange with the Princess Royal of Great Britain in the Royal Chapell of St. James's“.

Das „N. B.“ ist in verbliebenen Buchstaben gerade schwach sichtbar, besonders wenn Fotokopien der Titelseite absichtlich etwas überbelichtet sind⁴. Hudson glaubt, daß die fraglichen Konzerte zwischen den Akten von Händels Pasticcio „Il Parnasso in Festa“ gespielt worden sein mögen, welche am 13., 16., 19., 23. und 26. März 1734 als Teil besonderer Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt wurden. Das tatsächliche Datum der königlichen Hochzeit ist aber der 15. März 1734⁵. Das Concerto grosso Nr. 4 in F-dur ist ein von jeder anderen Ausgabe völlig abweichendes Werk. Während seine Incipits in der späteren Ausgabe (Balfour Nr. 146), die allein für Chrysanders Händel-Gesamtausgabe (GA Bd. 21) benutzt wurde, folgende sind:



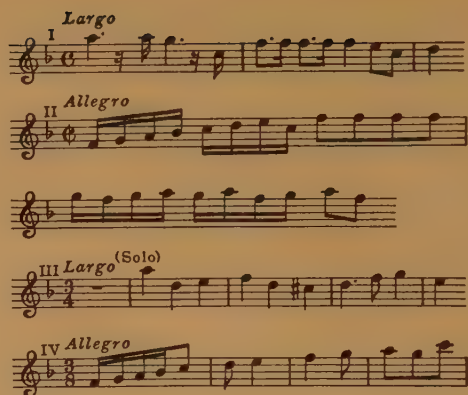
erscheinen sie in der früheren Ausgabe (Balfour Nr. 145) so:

⁴ Dr. Frederick Hudson von der Durham University lenkte meine Aufmerksamkeit auf diese Erscheinung.

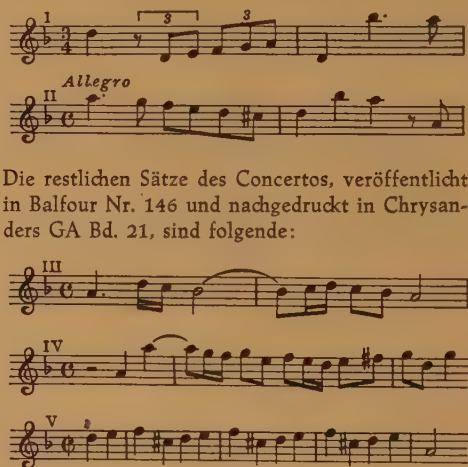
⁵ Vgl. O. E. Deutsch, Handel, London 1955, S. 359.

⁶ Vgl. B. Lam in G. Abraham, A Handel-Symposium, 1954, S. 216.

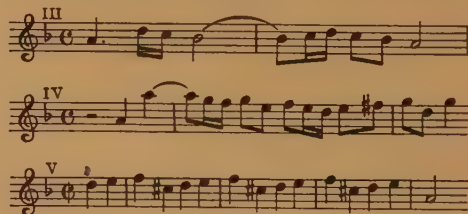
⁷ Vgl. GA Bd. 34/35 und auch B. Lam in A Handel-Symposium, S. 165.



Das Oboen-Konzert Nr. 4 in F-dur, so wie es von Chrysander nachgedruckt wurde, ist identisch mit der sogenannten Zweiten Ouvertüre zu Händels Oper „Amadigi“⁶. Schließlich erscheint das Concerto grosso Nr. 5 in d-moll in Balfour Nr. 145 in einer Version, die nur aus den ersten beiden Sätzen mit folgenden Incipits besteht:



Die restlichen Sätze des Concertos, veröffentlicht in Balfour Nr. 146 und nachgedruckt in Chrysanders GA Bd. 21, sind folgende:



Sie kommen nicht in Balfour Nr. 145 vor. Die Zweisatzversion des Concerto grosso Nr. 5 (wie in Balfour Nr. 145 veröffentlicht) ist indessen identisch mit der Ouverture zum Chandos-Anthem Nr. 2 „In the Lord put I my trust“⁷. Der Allegro-Teil, d. h. Satz 2, ist nichts weiter als eine d-moll Transposition der fis-moll-Fuge der Suite Nr. 6 aus Händels „Suite de pieces“ für Cembalo von 1720.

Das neue Concerto in F-dur war bisher lediglich bekannt als ein anonymes Werk aus Walsh

Harpeggio

G. F. Händel

First system (measures 1-10): Treble and bass staves with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand.

Second system (measures 11-20): Continuation of the harpeggio texture. Measures 11-15 show a descending line in the right hand, while measures 16-20 show an ascending line.

Der Kernsatz auf ein Viertel der Notenwerte verdichtet:

Third system (measures 1-10): The core sentence condensed to one-quarter of the original note values. The key signature remains two sharps. The melody is more rhythmic and compact than the original.

Ein Vorschlag für die Ausführung:

Fourth system (measures 1-10): Performance suggestion for the first part of the condensed sentence. It includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents).

Fifth system (measures 11-20): Continuation of the performance suggestion. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (e.g., *sf*).

„*Select Harmony. Third collection*“⁸. Im Gegensatz zu seinem Zwillingbruder, der späteren Ausgabe „*Select Harmony. Fourth collection*“ (1741), die aus „*Six Concertos in Seven Parts for Violins and other Instruments . . . Compos'd by Mr. Handel, Tartini and Veracini*“ besteht und u. a. Händels Concerto grosso in C-dur für Oboe, Streicher und Basso continuo sowie die beiden kleinen Oboen-Konzerte in B-dur⁹ enthält, erwähnt die „*Third collection*“ Händel nicht als einen ihrer Autoren. Ihr Originaltitel lautet folgendermaßen:

„*Select Harmony. Third collection. Six Concertos in 7 parts for Violins and other Instruments, compos'd by Signor Geminiani and other Eminent Italian Authors*“¹⁰.

Sie trägt die Plattennummer 506. Das angenäherte Erscheinungsdatum ist (nach O. E. Deutsch) 1734. Sie enthält sechs vollständige Konzerte. Die Nummern 2, 3 und 4 sind Geminianis Nr. 4, 2 und 3 (mit den entsprechenden Plattennummern 504, 502, 503), während Nr. 6 — ein typisches Violinkonzert — den Namen „Facco“ und die Plattennummer 501 trägt. Das Konzert Nr. 1 blieb bis heute anonym, aber die Anonymität von Concerto Nr. 5 ist endlich aufgehoben. Es ist Händels Concerto grosso op. 3 Nr. 4 F-dur, wie es veröffentlicht ist in Balfour Nr. 145. Es hat keine Plattennummer (ein Schicksal, das es mit dem bisher anonymen Concerto Nr. 1 teilt). Die Violino Primo-Stimme läuft von S. 13 bis S. 17 und trägt den Untertitel „*Concerto V for 2 Violins, 1 Oboe, a Tenor, a Violoncello, a Bassoon, and B. C.*“ In der Rowe Library existiert keine gesonderte Fagottstimme. Die Identität von Händels Concerto grosso op. 3 Nr. 4 F-dur aus der Balfour 145 Ausgabe von etwa 1734 mit dem bisher anonymen Concerto grosso Nr. 5 in F-dur aus Walsh „*Select Harmony. Third collection*“ mit demselben Publikationsdatum ist vollständig. Meiner Meinung nach sind tatsächlich beide Ausgaben des Stückes von denselben Platten hergestellt worden. Warum Händels schönes Concerto grosso op. 3 Nr. 4 (aus Balfour 145) in späteren Drucken des op. 3 von der zweiten Ouvertüre zu „*Amadigi*“ verdrängt wurde (d. h. von op. 3 Nr. 4 in F-dur, wie

es in der GA Bd. 21 nachgedruckt wurde) und warum das unterdrückte Stück fast gleichzeitig als anonymes Konzert neben einer Auswahl von Konzerten von Geminiani und Giacomo (?) Facco erschien, bleibt Geheimnis.

Die Ergebnisse meiner Entdeckung werden benutzt und vollständig dargelegt in der Neuausgabe von op. 3, welche zu ihrer Zeit als Teil der Hallischen Händel-Ausgabe erscheint (Bärenreiter-Verlag, Kassel, und Deutscher Verlag, Leipzig). Sie werden von Dr. Frederick Hudson veröffentlicht werden¹¹.
Hans F. Redlich

Ein Arpeggio für Klavier von Händel

Dem im Britischen Museum zu London bewahrten Autograph seiner Klaviersuite in fis-moll hat Händel ein Arpeggio in derselben Tonart wie auch mit motivischen Beziehungen zu den vorhergehenden Suitensätzen folgen lassen. Zwar hat er dieses Arpeggio nicht in seinen Suitendruck von 1720 aufgenommen, da es in jener Suite, die bereits einen anderen präludierenden Satz und dazu noch einen zweiten langsamen hatte, keinen rechten Platz mehr fand. Aber es verdient doch, daß man sich seiner erinnert (vgl. S. 613).

Dem Originalsatz sei hier eine auf ein Viertel des Notentextes verdichtete Skizze des Kernsatzes beigegeben, welche die Melodie und damit auch die innere Form des Stückes leichter sinnfällig macht, außerdem ein Vorschlag für die Ausführung.

Sich den Zusammenhang der Melodie auch beim (nicht zu schnellen!) Arpeggieren der Akkorde lebendig zu halten, ist gar nicht so leicht. Es fordert eine gewisse Weite des musikalischen Atems. Man mag ihn sich notfalls zu weiten versuchen, indem man von jener verdichteten Skizze ausgeht und die Atemspanne durch zunehmende Verlangsamung mehr und mehr erweitert.

Rudolf Steglich

Auf Händels Cembalo darf jeder spielen

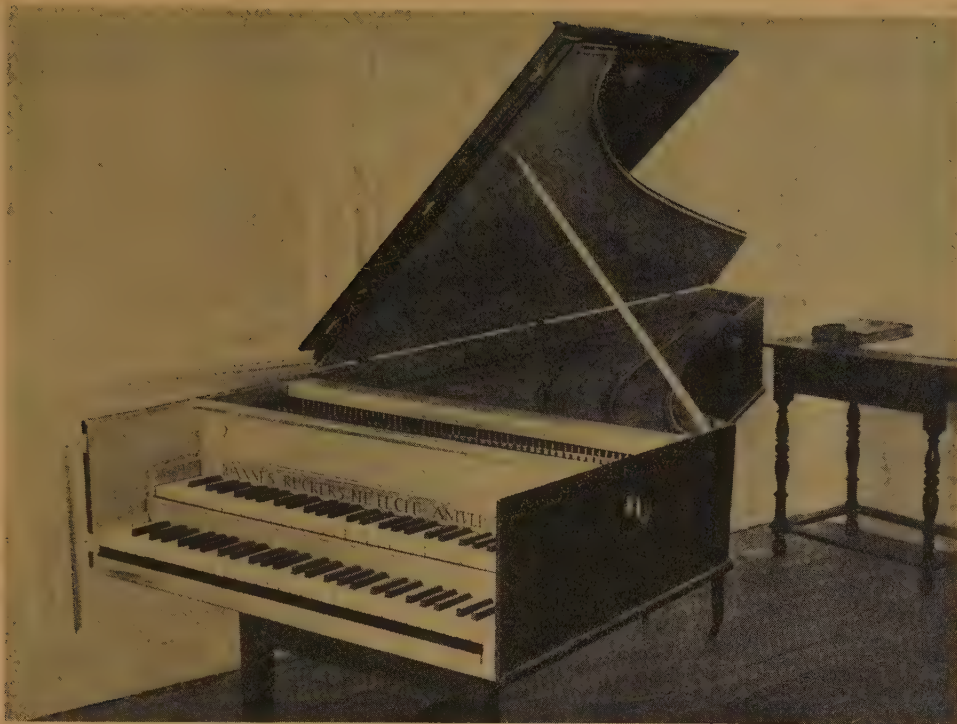
Für wenig Geld kann jeder, der will, sich heute in London an das Cembalo setzen und spielen, das einst Georg Friedrich Händel gehörte und an dem er seine besten Werke schrieb. Dieses Musikinstrument, das Johannes Ruckers in Antwerpen gebaut hatte, galt lange verloren, bis es 1951 von

⁸ Ich danke Herrn Charles Cudworth (Pendlebury Library, Cambridge), mich auf diese wichtigen Bestätigungen hingewiesen zu haben.

⁹ Vgl. Chrysander GA Bd. 21, S. 63—79.

¹⁰ Musikkatalog, British Museum, 1912, S. 483, nach welchem ich in der Lage war, die Walsh-Ausgabe in Rowe Library, Cambridge, zu untersuchen.

¹¹ Besonderen Dank schulde ich Fräulein M. P. Linton, Assistant Keeper der Musikdrucke an der National-Bibliothek von Schottland.



Händels Cembalo, 1612 von Johannes Ruckers in Antwerpen gebaut

der jetzigen Königinmutter Elisabeth in einem Hinterraum von Schloß Windsor aufgefunden wurde. Heute steht das wiederhergerichtete Cembalo in Fenton House, einem großen villenartigen Gebäude auf der Hampstead Heath in London, und ist das umlagerte Kernstück einer einzigartigen Sammlung von Musikinstrumenten, vor allem frühen Tasteninstrumenten, die Major Benton Fletcher dem britischen Staat geschenkt hat.

Fletcher war nicht nur aktiver Soldat, er schrieb auch Bücher und komponierte. Er fand es untragbar, daß alle jene alten Musikwerke, die zu ihrer Zeit für Klavichord, Spinett oder Cembalo geschrieben worden waren, heute zumeist auf modernen Hammerklavieren vorgetragen werden. Und da er genügende Geldmittel zur Verfügung hatte, kaufte er sich aus allen Teilen Europas seine einzigartige Sammlung zusammen und stellte sie ernsthaften Studenten der Musik für Studienzwecke und auch für Konzerte zur Verfügung.

Dabei bietet Fenton House in London, das noch bis 1951 bewohnt und dann erst in ein Museum

umgewandelt wurde, nicht nur dem Musikliebhaber angenehme Überraschungen. Das Haus ist völlig im Zustand eines Wohnhauses belassen worden, es enthält wunderbare alte Möbel, Teppiche, wertvolle Gemälde und sehr kostbares chinesisches Porzellan. Man kann sich keine günstigere Umgebung denken für ein Konzert im Stile des 18. Jahrhunderts, als den Speisesaal von Fenton House. Im Mittelpunkt solcher Konzerte steht ein besonders großes Cembalo, das im Jahr 1770 in London gebaut wurde und fünf Registerzüge besitzt. Und nach solchen Konzerten pflegen dann der eine oder andere Musikliebhaber ins obere Stockwerk zu gehen, um sich an Händels einfaches Cembalo zu setzen und voller Ehrfurcht ein paar Akkorde anzuschlagen . . .

Roy Bradford

HÄNDEL-FEST

Göttingen

Kaum jemals waren die Auspizien für ein Göttinger Händelfest ungünstiger als in diesem Jahr. Schon seit längerer Zeit hatte man sich schweren Herzens aus finanziellen Rücksichten auf einen

dreijährigen Turnus beschränken müssen. Nach dem Tode von Hanns Niedecken-Gebhard und Fritz Lehmann, die fast eine Generation hindurch das Händelsche Werk mit aller Verantwortung und tiefstem künstlerischen Verständnis betreut hatten, mußte man zunächst um den Fortbestand der Tradition überhaupt besorgt sein. Indessen fand sich in der Not unter Verzicht auf die Oper eine recht glückliche Zwischenlösung. Durch die dankenswerte Bereitschaft von Kirchenmusikdirektor Ludwig Doormann wurde die Göttinger Stadtkantorei zur Hauptträgerin des diesjährigen Händelfestes. Der Norddeutsche Rundfunk Hannover stellte dazu sein Orchester zur Verfügung, man verpflichtete gute Vokal- und Instrumentalisten, so daß unter Ludwig Doormanns Leitung doch wieder ein beachtliches Händel-Programm geboten werden konnte.

Es gab zwei Aufführungen des Oratoriums „Israel in Ägypten“ (ungekürzte Originalfassung), einen festlichen Kammermusikabend mit drei ital. Kantaten und kleineren Instrumentalwerken (in gediegener „Obbligato“-Besetzung) und ein großes Chor- und Orgelkonzert mit dem „Utrechter Jubilate“ und dem 112. Psalm „Laudate pueri“ sowie den Orgelkonzerten d-moll und F-dur. Das Programm stellte Ludwig Doormann und seinen Chor vor doppelt schwere, weil ungewohnte Aufgaben. Um ein Orchester zu dirigieren, genügt es noch nicht, ein vorzüglicher Chorleiter zu sein, und zur Händel-Interpretation

nützt die innigste Vertrautheit mit Bachs Kantorei-Musik wenig. Ein Werk wie Händels „Israel“ wirkt zwar auch in einer besinnlich geglätteten Aufführung immer noch mächtig genug; sein wahres leidenschaftliches Leben offenbart es erst in harten Kontrasten und drastischem Realismus, in Gestaltungsprinzipien, denen es nicht zuträglich ist, wenn schnelle Tempi zu langsam und langsame zu schnell genommen werden. In den Psalmkompositionen und Orgelkonzerten blieb dagegen außer einer präziseren Zeichengebung für die Orchestereinsätze nur wenig zu wünschen übrig. Die hervorragenden Leistungen des Kantorei-Chores, Ingeborg Reichelts makellos reiner, unglaublich koloraturgewandter Sopran, die mächtige, wohl lautende Altstimme von Ursula Boese und die stimmungsgewaltige, intelligente Musikalität Hans-Olaf Hudemanns (Baß) vermittelten neben den Instrumentalisten Friedrich von Hausegger und Otto Czerweny (Violinen), Walter Harkopf (Oboe) und Michael Schneider (Orgel) die schönsten Eindrücke in den drei Konzerten.

In einer Feierstunde im Deutschen Theater, deren musikalischer Rahmen mit Händels Concerto grosso c-moll op. 6 und der ergreifenden Totenklage aus „Acis und Galathea“ von der Akademischen Orchestervereinigung und dem A-cappella-Chor unter Hermann Fuchs auf das würdigste gestaltet wurde, gedachte man der großen Verdienste Hanns Niedecken-Gebhards und Fritz Lehmanns, deren Vermächtnis nicht vergessen ist.

Uwe Martin

IM ZEICHEN MOZARTS

DAS FÜNFTE DEUTSCHE MOZARTFEST

Ludwigsburg

„Wie deliziös ist der Landaufenthalt“ singen die verkleideten, in Hosenrollen agierenden oder sonstwie alle Irrealitäten der Opera buffa lächelnd praktizierenden Rokoko-Damen und -Herren in der „Gärtnerin aus Liebe“, und mit ihnen waren sich gewiß alle Gäste der Eröffnungspremiere beim 5. Deutschen Mozartfest in Ludwigsburg einig. Deliziös ist das rechte Wort für den Aufenthalt in und um diesen fürstlichen Landsitz des Ludwigsburger Barockschlosses, eines der größten überhaupt in Deutschland. Diesen prunkvollen Rahmen hatte die deutsche Mozartgesellschaft für ihr repräsentatives Fest im Mozartjahr gewählt. Wo gibt es auch einen so harmonischen Akkord von Park, Raum und Musik wie hier, wo der Ordenssaal, der Schloßhof, das entzük-

kende, winzige Schloßtheater, das auch in seiner renovierten klassizistischen Gestalt die barocke Anlage nicht verleugnet, Atmosphäre für ein Mozart-Fest verbreiten! Der Bundespräsident hatte die Schirmherrschaft übernommen, und der Präsident der deutschen Mozartgesellschaft Dr. Ernst Fritz Schmid betonte in seiner Eröffnungsansprache die Bande, die Mozart, den Sohn eines Augsburgers, mit Schwaben und Süddeutschland verknüpfen. Schließlich war er ja sogar einmal in Ludwigsburg gewesen, freilich nur als siebenjähriger Bub, den Vater Leopold vergeblich dem Herzog Carl Eugen als Wunderkind zu präsentieren versuchte.

Über fast zweieinhalb Wochen erstreckten sich die 19 Veranstaltungen dieses Festes. Wenn auch der Publikumsbesuch (die Konzerträume sind sehr klein) gut war, so scheint uns doch ein solches

Musik-Marathon nicht die mozartgemäße Form. Mozart erschöpfend gerecht zu werden, wäre auch bei einem doppelt oder zehnfach so langen Fest ein Ding der Unmöglichkeit; ein auf eine einzige Woche und auf wirklichen Festspiel-Standard konzentrierte Programmfolge hätte gewiß keine geringere Wirkung erzielt, statt dreier Kammermusikabende hätten es zwei, statt zweier — im Schema ganz ähnlich aufgebaut — Symphoniekonzerte eines, statt zweier Klavierabende ebenfalls einer auch getan. Wir sagen das mit allem Respekt vor der klugen Gesamtplanung Prof. Wilhelm Krämers, des künstlerischen Leiters des Festes. Die Vielseitigkeit des Phänomens Mozart kam in der Auswahl gut zur Geltung: Opern, Symphonien, Sakralmusik, Kammermusik, Serenaden waren zu hören, und von allem vorwiegend nicht die Repertoirestücke, die man ohnehin das ganze Jahr hindurch hört, sondern abseitigere Meisterwerke, für die einzutreten eines Festes würdig ist. Sogar eine Uraufführung befand sich darunter: die reizende, neu aufgefundene „*Harmoni Musik*“, die Mozart selber aus seiner „Entführung“ zusammengestellt und für Bläser instrumentiert hat, eine rechte Freilichtmusik zur guten Unterhaltung!

Auch die Oper „Die Gärtnerin aus Liebe“ hört man nicht jeden Tag. Ein 18jähriger hat sie (ursprünglich auf italienischen Text als „*Finta Giardiniera*“) verfaßt — aber es ist echter, vollwertiger Mozart! Unter der gefällig geglätteten Oberfläche blitzt schon da und dort der Funke des Genies durch, und die überraschenden Moll-Akzente der Arien Armindas und Belfiores im zweiten Akt künden den Meister genialen Don-Giovanni-Helldunkels und des spöttisch-gemütvollen Figaro an. Am nächsten ist dieser frühe italienische Mozart aber doch „*Così fan tutte*“, dem heiteren Werk der Reife: das Spielerische, Artificielle herrscht in beiden. Aufgeführt wurde die sprachlich bemerkenswert saubere und witzige Bearbeitung mit deutschen Dialogen von Karlheinz Guthem. In Leni Bauer-Ecys rokokohaften Soffitendekorationen, unter des sehr musikalischen Schauspielregisseurs Erich-Fritz Brückmeiers Führung und Josef Dünnwalds sicherem Taktstock spielte und sang die Württembergische Staatsoper. Eine saubere, wenn auch nicht überragende Aufführung, mit Trude Eipperle, Katja Sabo, Ellinor Junker-Giesen, dem jungen, vielversprechenden Tenor Fritz Wunderlich, Alfred Pfeifle und Gustav Grefe in den Hauptrollen.

Die zweite glänzendere Operaufführung im Schloßtheaterchen, „*Così fan tutte*“ (Regie: Günther Rennert), war schon vom Repertoire der Stuttgarter Staatsoper her bekannt; Leni Bauer-Ecys hatte sie für Ludwigsburg neu ausgestattet.

Der konzertante Teil des Festes hatte im Süddeutschen Rundfunk, der viele Konzerte übertrug, und seinem Symphonieorchester die Hauptstütze. Wir müssen uns angesichts der Fülle des Programms auf Höhepunkte beschränken. Dazu gehörten zweifellos die beiden Symphoniekonzerte. Das erste wegen Carl Schurichs, des jugendlich-feurigen 76jährigen, unerhört eleganter, federnder, lichter Mozart-Interpretation u. a. Prager Symphonie, F-dur-Klavierkonzert mit Clara Haskil, das zweite dank Arturo Benedetti-Michelangeli. Der Star unter Italiens Pianisten, bisher in Deutschland ein seltener Gast, wirkte geradezu sensationell. Im d-moll-Konzert betonte er die Beethoven-Nähe wo er nur konnte; seine Mozartfiguren standen wie in kühlem Carrara-Marmor gemeißelt da, in einer harten, klaren Mittelmeerluft, die kein Ungefähr, aber auch nichts von dem Geheimnis süddeutschen Gemüts duldete. Im heiteren B-dur-Konzert zog er dann etwas anmutigere Register, die harte Strenge seines Spiels aber blieb, erregte Diskussionen auslösend. Man mag sein Mozart-Spiel faszinierend oder befremdlich überspitzt finden: unbestreitbar ist die schlechthin phänomenale pianistische Kunst Michelangelis. Den Stil-Kontrapunkt dazu bot etwa Wilhelm Kempffs verspieltes, romantisch-persönlich geprägtes Mozart-Bild. Ausgezeichnete Solisten wie Monique Haas, die vorzüglichen Solo-Bläser des Südfunks, das Pasquier-Trio, das Köckert-Quartett u. v. a. brachten den Kammermusiker Mozart zur Geltung (darunter die beiden Klavierquartette — Streichquartette fehlten leider völlig), das hochkultivierte Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger (mit Elisabeth Grümmer und Arthur Grumiaux) wetteiferte mit dem musikantisch frischen Münchener unter dem jungen Christoph Stepp. Aus den kirchenmusikalischen Veranstaltungen ragte das erste Kirchenkonzert mit Chor und Orchester des Südfunks unter Lovro von Matačić hervor (Solisten Clara Ebers, Marie Thérèse Cahn, Gottfried Riedner, Franz Keldh). Ein Abend war Zeitgenossen Mozarts gewidmet; die Motette „*Stella coeli*“ von Joseph Kraus (gesungen vom Südfunkchor unter H. J. Dahmen) hinterließ stärksten Eindruck. Kurt Honolka

MOZART IN ENGLAND

Glyndebourne

Glyndebourne hat etwas Inkommensurables an sich. Da gibt es in ganz England zwei Opernhäuser, von denen das eine vom Ruhm seiner Ballett-Compagnie und dem Glanz einiger — meist ausländischer — Stars, das andere von der Attraktivität dessen lebt, was die Engländer ein bread-and-butter-repertory nennen, daneben noch eine drittrangige Truppe, die die Provinz bereist, und im übrigen ein paar lokale, mehr oder weniger amateurhafte Unternehmungen... Ja, und dann gibt es noch das Glyndebourne Opern Festival. Dieses Festival aber, englisch bis zum Grosse-Pause-Picknick, das man traditionsgemäß in Abendgarderobe auf dem Rasen ausgestreckt einzunehmen hat, muß in einem Atemzug mit Salzburg und Bayreuth genannt werden.

Was in Glyndebourne von Anfang an so gefangen nimmt, ist der intime Rahmen. Man ist nicht Publikum, sondern Gast — selfpaying guest eines vermögenden Herrn —, der mehr zu seinem privaten Vergnügen als zur Förderung des Fremdenverkehrs 1934 dies Festival im Herzen von Sussex zusammen mit Fritz Busch und Carl Ebert ins Leben gerufen hat. Mr. Christie ist ein Monsieur Jourdain mit umgekehrten Vorzeichen: ein Edelmann als Bürger. So wandelt man denn durch sein Haus, schreitet durch seine Gärten, unterhält sich mit seinen anderen Gästen und versammelt sich zuguterletzt in seinem Theaterchen, um einer Opernaufführung beizuwohnen: Purcell oder Gluck, Rossini oder Donizetti, Verdi oder Richard Strauß, Busoni, Britten oder Strawinsky. Mr. Christie ist ein Mann von äußerst kultiviertem Geschmack, und so würde er nie ein Werk aufführen lassen, dessen Dimensionen die Intimität des gegebenen Rahmens sprengen könnten. Mozart hätte sich keinen idealeren Rahmen für seine Opern wünschen können. Sie sind denn auch seit 22 Jahren das Rückgrat des Spielplans in Glyndebourne.

Sie sind es natürlich in ganz besonderem Maße im gegenwärtigen Mozart-Jahr, in dem Glyndebourne mit „Idomeneo“, „Entführung“, „Figaro“, „Don Giovanni“, „Così fan tutte“ und „Zauberflöte“ ganz groß zum Zuge kam. Daß Fritz Busch diese triumphale Bestätigung seiner Arbeit nicht mehr erleben konnte, war der einzige Schatten, der auf dieses Festival fiel. Denn ein Triumph waren diese zwei Sommermonate, ein Triumph der Ensemblekunst, der völligen Hingabe an das Werk Mozarts, wie er so frei von aller Stareitel-

keit, von aller Intrigenwirtschaft wohl nur in einer so nüchternen, besonnenen, ruhigen, von außen ungestörten Arbeitsatmosphäre erreicht werden konnte, wie sie Carl Ebert hier in gelassener Souveränität geschaffen hat. Es ist seine Hand, die das Ganze leitet, seine zusammenfassende künstlerische Kraft, die Glyndebourne sein Gepräge gegeben hat, die den Stil seiner Aufführungen bestimmt. Mit den Dirigenten Vittorio Gui, Paul Sacher und John Pritchard, seinem Sohn Peter Ebert als zweitem Regisseur und den Ausstattern Oliver Messel, John Piper und Rolf Gérard als engsten Mitarbeitern, einer internationalen Solistenschar (deren deutsche Vertreter Elisabeth Grümmer, Elisabeth Lindermeier, Lisa Otto und Ernst Haefliger waren), dem von Peter Gellhorn geleiteten Festival Chorus und dem Royal Philharmonic Orchestra hat Carl Ebert diesen Mozart-Zyklus verwirklicht, der in seiner stilistischen Geschlossenheit überhaupt nur mit einem einzigen anderen Ereignis unseres heutigen musikalischen Theaters verglichen werden kann; mit den von Wieland Wagner inszenierten Opern seines Großvaters in Bayreuth!

Der Glyndebourner Mozart-Stil ist härter in den Konturen als der Salzburg-Wiener, er ist weniger charmant, kaum je so unbeschwert und nicht ganz so urban. Mit der Werktreue nimmt er es dafür etwas genauer (was besonders dem „Idomeneo“ zugute kommt). Er bindet das szenische Geschehen so eng an die Partitur, daß man bisweilen versucht ist, von einer choreographischen Inszenierungsweise zu sprechen. Er ist farbkraftig (im dynamischen und malerischen Sinn), gelegentlich etwas ungeschlichtet, aber immer ehrlich, direkt in der Wahl der Mittel, ohne Chichi und von einer ungemein sauberen Gesinnung erfüllt: ein unverkennbar englischer Mozart-Stil. Das diesjährige Festival hat seine Existenzberechtigung auf die glänzendste Weise dokumentiert.

Horst Koegler

Probleme der Mozart-Forschung
Musikforscher aus Österreich, Deutschland, Italien, der Schweiz, den USA und selbst aus Korea hatten sich im festlichen Salzburg getroffen, um im Rahmen einer Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung die Ergebnisse ihrer Untersuchungen um Mozart und sein Werk vorzutragen und zu diskutieren. Ernst Fritz Schmid (Augsburg) berichtete über neugefundene Mozart-Quellen, darunter die inzwischen schon in Ludwigsburg aufgeführte entzückende „Harmonie-

musik“ über die Hauptnummern aus der „Entführung“, ein Werk, für dessen Authentizität außerordentlich viel spricht, auch wenn sie nicht philologisch erhärtet werden kann. *Ernst Heß* (Zürich) brachte neues Material zur Frage der zweifelhaften Werke vor, während *Hans Moldenhauer* (Skopane/USA) über die zahlreichen Autographe Auskunft gab, die — teils zugänglich, teils unzugänglich — in der neuen Welt verwahrt liegen. Die zahlreichen Unrichtigkeiten, die ein fleißiger Wiener Romancier unermüdlich über Mozarts Leben und Umwelt verbreitet, korrigierte *Otto Erich Deutsch* (Wien). Mozarts Instrumentation war der Gegenstand eines eingehenden Referates von *Hans Engel* (Marburg). *Wilhelm Fischer* (Innsbruck), der Präsident des Zentralinstitutes, erläuterte Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier. *Hellmut Federhofer* (Graz) wandte die analytische Methode Heinrich Schenkers auf die Interpretation einiger Instrumentalwerke an. *Antoine Elisée Cherbuliez* (Zürich) warf die Frage nach den typischen Themen- und Melodiebildungen, ihrer Konstruktion und Anwendung bei Mozart auf und regte ihre systematische Untersuchung an. Der Bedeutung der Chromatik in Mozarts Werken ging *Hans Joachim Moser* (Berlin) nach. Bemerkenswerte Details von grundsätzlicher Bedeutung brachte *Walter Senn* (Innsbruck) über den Geigenklang zur Mozart-Zeit vor. Er begann mit seiner Untersuchung für die Geige das nachzuholen, was die Musikforschung für die Tasten- und Blasinstrumente schon seit mehr als einer Generation erarbeitet hat. Man sollte versuchen, derartige Forschungen auch auf das Gebiet der menschlichen Stimme auszudehnen, deren Klangideal gewiß ebensolchen Wandlungen unterworfen war und ist wie das der Instrumente. Über die unmittelbar musikalische und darüber hinaus menschliche und geistige Strahlkraft von Mozarts Genie in Vergangenheit und Gegenwart kreisten die Referate von *Rudolf Steglich* (Erlangen), *Erich Valentin* (München), *Karl Gustav Fellerer* (Köln) und *Alfred Orel* (Wien). Hier wurden Fragen angeschnitten, die unmittelbar in unser problematisches Musikleben zielen, so die Frage nach dem „Ewigen“ in Mozarts Kunst, das Orel in ihrer Menschlichkeit begründet sieht, nach dem Ereignishaften in Mozarts Gestalt, das nach Valentins Interpretation vor allem im Anschluß an Hermann Hesses „Steppenwolf“ nicht nur als Musikalisches verstanden werden kann, so schließlich auch Fellerers Forderung des Künst-

lers als Interpreten, der sich nicht mit der Klangrekonstruktion begnügt, sondern von gesicherter wissenschaftlicher Kenntnis aus die Brücke schlägt zum schöpferischen Nachvollzug.

Unmittelbar oder mittelbar sollen sich die Ergebnisse dieser Bemühungen in der von der Internationalen Stiftung Mozarteum herausgegebenen Neuen Mozart-Ausgabe niederschlagen, deren Mitarbeiter am Ende der Tagung zu einer Arbeitsbesprechung zusammentraten. Eine Ausstellung „Salzburg zur Zeit Mozarts“ in der Residenz und eine andere mit zeitgenössischen Instrumenten im denkwürdigen Tanzmeistersaal im Wohnhaus der Familie Mozart am jetzigen Makartplatz ergänzten die Tagung.

Harald Heckmann

Zwei unbekannte Mozart-Kadenzen

Immer wieder ist als Tatsache zu verzeichnen, daß nicht unwesentliche Beiträge zur Musikgeschichte — Dokumente und Handschriften — in Privatbesitz festgehalten werden. Eine fortschrittliche Einstellung hat jetzt Frau Alice Wilke bewogen, der Bibliothek der Akademie der Rumänischen Volksrepublik aus Anlaß des Mozart-Jahres ein bisher unbekanntes Notenmanuskript des Meisters zu übergeben, dessen Echtheit inzwischen von dem rumänischen Musikologen Mihai Radulescu bestätigt wurde.

Das Manuskript besteht aus einem zwölfzeiligen Notenblatt. Es enthält zwei kurze Klavierkadenzen. Ihre Aufzeichnung erforderte nur sechs Notenzeilen. Die erste Kadenz trägt den Titel „Cadenza per il Rondeau“, die zweite „Ferma nel Rondeau“. Das Manuskript ist unter der letzten Notenzeile mit der Unterschrift „Julius André“ und weiter einem roten Petschaft (Initialen „C. A. A.“) versehen. Mit der Lupe sind zwischen den unteren Notenzeilen folgende Schriftzüge wahrzunehmen: „Daß gegenwärtige Cadenza und Ferma zu einem Klavierkonzert von Mozart des unsterblichen Meisters eigene Handschrift ist, bestätigend Frankfurt a. M. 16. Oct. 1873 C. A. André.“

Radulescu stellte fest, daß dieses Manuskript aus der Wiener Periode (1781–1791) stammt, da Mozart nur in dieser Zeit zwölfzeilige Notenblätter benutzte. Aus St. Foix, Bd. III, S. 325, konnte auch das Klavierkonzert (K. V. 414) ermittelt werden, für das Mozart mehrere Kadenzen geschrieben hat.

Johann André (1741–1799) betrieb in Offenbach am Main einen Musikverlag. Sein Sohn Johann Anton André (1775–1842) erwarb von der Witwe Mozarts sämtliche in ihrem Besitz befindlichen Manuskripte, um die meisten davon der Veröffentlichung im eigenen Verlag zuzuführen. Einer der beiden Söhne des Letztgenannten — Carl August André (1806–1887), von dem Attest und Petschaft stammen, und Julius André

(1808–1880), von dem die Unterschrift herrührt —, machte seiner in Rumänien ansässigen Nichte Georgette André — sie weilte wiederholt in Deutschland — mit den Mozart-Kadenzen ein Geschenk. Sie vererbte es wieder an die Tochter und diese an die Enkelin Alice Wilke weiter. Dieser nicht uninteressante Gegenstand der Mozartforschung wurde bereits auf den Mozart-Kongressen 1956 in Prag und Wien behandelt.

Karl-Fritz-Bernhardt

MUSICA-BERICHT

WIELAND WAGNERS „MEISTERSINGER“

Bayreuth

Man ist im Neu-Bayreuth der Wagner-Enkel an Schocks gewöhnt, die sich nach dem ersten Ansturm der Entrüstung immer noch als sehr heilsam erwiesen haben. Ihre „Experimente“ sind eine ungewöhnlich ernste, verantwortungsbewußte Auseinandersetzung mit dem Werk ihres Großvaters Richard Wagner, das sie mit allem nötigen Respekt angehen; doch machen sie aus Bayreuth keine Weltanschauung, und bei aller Betriebsamkeit, den ein Festspielrummel nun einmal mit sich bringt, geht es hier ausschließlich um die aktuellsten künstlerischen Probleme.

Allen Prognosen zum Trotz, daß sich nach dem „Ring“, nach „Parsifal“, „Tristan“ und dem „Holländer“, der „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ jeder radikalen Stilisierung und „Abstraktion“ widersetzen würden, gäbe man nicht die romantischen Realitäten auf, trafen nicht ein. Längst hat sich der zunächst so scharf abgelehnte neue „Tannhäuser“ als eine der stärksten Bayreuth-Inszenierungen bestätigt. Bei den „Meistersingern“ aber — so prophezeit man 1956 — wird es ganz gewiß unmöglich sein. Die erste Reaktion — am Premierenabend Pfliffe und tosende, lärmende Zustimmung — bestätigt: Hier gibt es nur eine klare Stellungnahme für Ja oder Nein, flau Kompromisse mit Wenn und Aber sind unmöglich, von unwesentlichen Korrekturen, die die Gesamtkonzeption der Regie Wieland Wagners nicht ändern, abgesehen.

In *Wieland Wagner* scheint sich die Anlage Richard Wagners zum Mythischen und Symbolhaften in ungewöhnlichem Maße zu wiederholen. Auf der Suche nach Möglichkeiten, nun ausnahmslos alle großen Wagneroperen im „Bayreuther Stil“ neu zu fassen, dringt Wieland tief in die Gedankenwelt des Meisters ein und ent-

deckt tatsächlich Beziehungen, die dieses Stück romantischen Realismus in die geistige Nähe von *Parsifal* und *Tristan* führt. Das ist zugleich gefährlich, weil man nicht um jeden Preis Symbolismen „entdecken“ darf, und weil man die seit Generationen gewohnten Bilder, Ausdruck einer bislang als unantastbar geltenden nationalen Gefühlswelt, hiermit quasi beseitigt, — ein „Vergehen“, das die Mehrheit der „Meistersinger“-Verehrer nie ganz verzeihen wird.

Nach dem Vorspiel öffnete sich eine Szene von großartiger Schönheit. Choreographisch in wirkungsvoll geordneten Gruppen das „Volk“. Keine Säulen, nur ein kostbares, geschnitztes Chorgestühl vor einem Goldgrund, darüber ein gotischer Fries als Krönung des sakralen Raumes, auf der Schräge der rechteckigen Spielfläche „Gemerke“ und Singestuhl. Die altnürnberger Gasse mit den Häusern von Hans Sachs und Pogner im zweiten Akt ist nicht mehr. Es bleibt lediglich die Andeutung des Straßenpflasters auf der nach hinten angehobenen palettenförmigen Spielfläche. Vor den beiden, hinter der Szene unsichtbar bleibende Häuser je eine Bank, ein blühender Holunderstrauch, in Form einer riesigen Kugel als über der linken Szene schwebende Blütendolde, im Hintergrund, verschwommen im Dunst, ein Amor mit Pfeil und Bogen. Das Ganze wird von einem schweren, lastenden violetten Lichtdunst überflossen. Hier liegen wohl die größten Gefahren dieser stilisierten Inszenierung, und zwar in dem zu intensiven Violett der Nacht, der abgenutzten modischen Form der Pflaster„niere“, den biedermeierlichen Blumenbuketts, dem barocken Amor und dem aufgehenden Vollmond. Was sich dann auf der Spielfläche tut, die Arbeit Sachsens, der Auftritt Beckmessers, sein mißglücktes Ständchen und die große Prügelzene, ist wieder hervorragend „geordnet“. Die Schusterstube des 3. Aktes,



Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg“ in Bayreuth

die stilistisch an das erste Bild anknüpft, und der strengen Polyphonie des Quintetts entspricht, wird beherrscht von einer Tilman Riemenschneiderschen Täuferfigur als beziehungsreichem Requisit der in den Mittelpunkt der ganzen Inszenierung gerückten Taufe der „Morgentraumdeutweise“. Ein Schreibpult, eine Bank, ein Lehnstuhl und ein Lesepult sind einzige Requisiten vor der glatten mattgoldenen Wand; der Raum gleicht eher einer Gelehrten-, als einer Schusterstube. Endlich die Festwiese ohne die gewohnte Nürnberg-Silhouette. Um ein Kreisrund erhebt sich eine steil ansteigende Arena, von der aus das Volk dem Fest, den Ritterspielen, Tänzen und Pantomimen zu der gleichen Musik zuschaut, zu der bislang die Zünfte mit Fahnen und Standarten, mit Hoch- und Heilrufen „aufmarschierten“. Die Grundfarbe dieser Szene ist, dem strahlenden C-dur entsprechend, in ein leuchtendes Gelb gebracht. Hier ist nichts geblieben vom nationalen Pathos gewohnter Inszenierungen, wird auch diese festliche Szene reduziert auf die Grundidee des Werkes, das Selbstgespräch des Genies, das Rück-

sprache hält mit dem eigenen Schaffen, das Synthese ist aus sinfonisch-musikalischer Form und Drama. Noch wichtiger: „Ein inbrünstiger Choral leitet Richard Wagners ‚Meisterwerk‘ beziehungsvoll ein und durchstrahlt mit seiner johannäischen Geisteskraft wesentliche Teile der Handlung: er gilt jener Taufe, die der biblische Johannes an den Ufern des Jordan an Jesus Christus vollzog. Durch einen nürnbergischen Johannes — der Jordan wird zur Pegnitz und Johannes zum Hans — läßt Wagner in den ‚Meistersingern‘ die feierliche Taufe und Namensgebung eines ‚Kindes‘ vornehmen, dals als ‚selige Morgentraumdeutweise‘ stellvertretend für die schöpferische Zeugniskraft des Genies bewegender Mittelpunkt des Spieles ist“ (Wieland Wagner im Programmheft). Diese Grundidee und die Vollendung des Tristangedankens im Verzicht Sachsens auf Eva (Marke und Isolde) verschieben zwangsläufig die Schwerpunkte der Inszenierung und fordern eine Stilisierung geradezu heraus. Ob sie hier nun in allen Teilen bereits gelungen ist, steht weniger zur Debatte, als die Tatsache, daß

sie überhaupt unternommen wurde und der gelungene Beweis, daß sie überhaupt möglich ist. Spannungen zum Text bestehen zweifellos, aber sie bestanden ja immer schon.

Der erste Akt stellt weniger Probleme als der zweite und dritte. Die Szene Sachs-Beckmesser wird großartig ausgespielt, der brutal gestörte Gesang Beckmessers endet in eine Art Veitstanz. Dem fugierten Satz der Prügelszene entsprechend schieben sich die kämpfenden Gruppen „kontrapunktisch“ gegeneinander, weichen zurück treten wieder in den Vordergrund, eine virtuose Choreographie, die die unverständlich plötzlich ausbrechende Keilerei ins Unwirkliche, Gespenstische umwandelt, die erhöht wird durch die lautlos über die Szene schlurfende Figur des Nachtwächters — die Verkörperung blinder Spießigkeit. Zentral-szene ist jetzt die Schusterstube des philosophierenden, Rückblick haltenden und verzichtenden Hans Sachs, die „Taufe“ und die grandiose polyphone Steigerung im Quintett. Hiernach mag das Ereignis „Festwiese“ die hymnische Verherrlichung der Idee, daß „Genius und Volk im Zeichen der Kunst“ eins geworden sind, die Rückschau des Genies krönen.

Wagner wird im Stolz sein junges Genietum, in Sachs sein reifes Schaffen gesehen haben; deswegen ist es aber nicht unbedingt erforderlich, daß Hans Hotter auf die Wagner-Maske hin geschminkt wird. Aber mit einem Male entdeckt man, daß sich auch einige Figuren in ihrer ursprünglichen Form präsentieren, so vor allem der Beckmesser Karl Schmitt-Walters, der nicht Karikatur, sondern ein Mensch ist, ein Herr von Stand, ein Ritter und Gelehrter, der erst durch seine Freite in die tragikomische Rolle abgedrängt wird und der auf der Festwiese zu echter Tragik emporwächst. Das wird die Eva Gré Brouwenstijns zu einer etwas herb-vitalen Gestalt, bleibt das Strahlende des Stolz durch Wolfgang Windgassens faszinierende Stimme, durfte Gerhard Stolze seinen David recht ursprünglich ausspielen und ragte aus der Garde der Meister neben dem Pogner Josef Greindls vor allem der Kothner Dietrich Fischer-Dieskaus als ein junger Kraftprotz heraus. — *André Cluytens* dirigierte nach dem „Tannhäuser“ zum zweiten Male in Bayreuth. Er musiziert aus großer geistiger Überlegenheit, obgleich — vielleicht das Ergebnis akustischer Experimente am Orchestergraben — zeitweilig zu massiv, zu dick, für die Stimmen auf der Szene. Dem neuen Bild entspricht der sehr

sorgfältig nuancierte Stil seiner Interpretation, die die polyphonen Linien und Konturen der Meistersingermusik plastisch werden läßt.

Bernd Müllmann

DAS 14. SÄNGERBUNDESFEST

Stuttgart

Zentraler Schauplatz des 14. Deutschen Bundes-sängerfestes in Stuttgart war das neue Konzerthaus, das an Stelle der alten, im Luftkrieg vernichteten Liederhalle aufgebaut und fast zugleich mit dem Sängerfest eröffnet wurde. Daß dieser zukunftsweisende Bau einer so traditionsverhafteten Institution wie dem Deutschen Sängerbund repräsentative Heimstätte war, mag zunächst örtlich bedingt und zufällig sein, gewann aber doch symbolische Bedeutung. Wie kurios, wenn diese asymmetrischen, „hypermodernen“ Räume von Liedertafel und Butzenscheibengefühlchen widerhallt hätten, wie grausam hätten sie deren Antiquiertheit enthüllt! (Siehe Abb. S. 651).

Nun sei aber gleich vorausgeschickt: es wurde, summa summarum, nicht geliedertafelt. Schon die Werkwahl der beiden Eröffnungskonzerte wirkte demonstrativ: neben einer Huldigung an Mozart ausschließlich Stücke lebender deutscher Komponisten, darunter Hindemith, Reutter, Uraufführungen von Karl Marx und Carl Orff. Dies ist, zumal bei einem so volkstümlichen Massenereignis wie einem Sängerfest, nichts Selbstverständliches. Insgesamt führten die zeitgenössischen Komponisten an aufgeführter Opus-Zahl gegenüber ihren Kollegen aus der Vergangenheit mindestens mit 10:1. Man konnte Werke von Strawinsky hören (Oedipus Rex), von Bartók, Kodály, Milhaud und anderen Meistern der Moderne, aber so gut wie gar keine von zweit- und drittklassiger Kleinmeistern des 19. Jahrhunderts, die doch einst auf deutschen Sängereisen triumphal das Feld beherrscht hatten. Nicht einmal der Name Friedrich Silchers erschien im offiziellen Hauptprogramm — was nicht verhinderte, daß der lebenswürdige schwäbische Volkskomponist (er ist ja unschuldig an der Verkittung durch so viele seiner Interpreten!) in einer der Heimatgebundenen Chorfeiern doch zu seinem Recht kam, begeistert gesungen und aufgenommen.

So ist es nun einmal: der Wille der Sängerbundes-Leiter und der Geschmack der Masse decken sich nicht immer. Die tonangebenden Chorleiter bemühen sich um Hebung des Niveaus, sie bekämpfen Liedertafel und vorgestriges Sentiment, sie wissen, daß mit Tandaradei, Blümelein und Vögelein die Jugend nicht in Chöre zu locken



Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg“ in Bayreuth

2 Fotos: Festspiele Bayreuth/Lauterwasser

ist, und suchen eine behutsame Annäherung an die musikalische Sprache unserer Zeit. Der Ton liegt auf behutsam. Sie sind ja keine Diktatoren, und selbst wenn sie diktieren könnten, würden sie an der passiven Resistenz der Hunderttausende Laiensänger scheitern, die schließlich das singen wollen, was ihnen Vergnügen macht, das Altvertraute. Nur das überzeugende, begeisternde Beispiel der Neuen kann zur Nachahmung reizen. Deshalb die demonstrative Programmwahl: noch nie wurden wohl auf einem Bundessängerfest Komponisten der fortschrittlichen Richtungen so beherrschend in den Vordergrund gestellt.

Welche sind es, was und wie komponieren sie? Daß die oben genannten großen internationalen Namen Glanzlichter setzen, aber nicht die dominierende Grundfarbe malen, ist begreiflich; schließlich ist ein Bundessängerfest kein Festival neuer Musik. So vielfältig die Vortragsfolge, vom Renaissance-Madrigal bis zum Oratorium der Klassiker und Romantiker, vom einfachen Strophenlied bis zum abendfüllenden Chor-Orchesterwerk unserer Zeit, — die Stücke der Chor-Spezialisten dominierten bei weitem. An der Spitze Walter Rein, dann Armin Knab, Otto Jochum, Hugo Hermann, Karl Marx, Otto Siegl,

Bruno Stürmer, Hans Lang, Erwin Lendvai, Willy Sendt, Hugo Distler. Ihren Namen begegnete man, mit nur geringen landschaftlichen Schwankungen, immer wieder. Bei aller Verschiedenheit verbindet sie die Abkehr vom Liedertafel-Ideal. Sie bevorzugen den stimmigen linearen Chorsatz, auch im Lied, den herben, unsentimentalen Klang vor der Akkordschwelgerei, polyphone Dissonanzenhärte — die sich freilich tonal löst — vor der abgegriffenen romantischen Harmonik.

Die Genannten sind fast durchweg Zeitgenossen Hindemiths, also im 19. Jahrhundert Geborene. Die jüngere Generation war nur spärlich vertreten, mit Cesar Bresgen etwa oder Helmut Bräutigam und dem 1917 geborenen Hans Poser als einzigem mit einem abendfüllenden Werk. Eine wesentliche, für diese unsere Zeit charakteristische Weiterentwicklung durch neuere Werke ist kaum zu bekennen, soweit Stichproben aus einem Monstreangebot hunderter Stücke ein Urteil zulassen. Wo ist z. B. eine Entwicklung zu sehen, wenn man Hugo Distlers Kantate nach Schillers „Lied von der Glocke“, ein vor zwanzig Jahren entstandenes Werk, mit der viel konventionelleren, dem 19. Jahrhundert ganz verhafteten Kantate „An die Heimat“ von Otto Jochum, einer Uraufführung, vergleicht?

Ein ungelöstes Problem sind die Texte. Der Rückgriff auf Klassiker, auf Bewährtes in den großen Formen bedeutet Flucht aus der Gegenwart; was uns, die Menschen um die Mitte des 20. Jahrhunderts bewegt, findet kaum Ausdruck im Chorgesang. Man pflegt z. B. die alten Handwerks- und Ständelieder — wo aber bleiben, wenn man doch das Volkslied nicht nur konservieren, sondern erneuern will, Arbeitslieder, die dem geistigen und sozialen Standort unserer Zeit entsprechen? Ein Ausweichen in die Edelpatina altertümlicher Gedichte oder in „zeitlos“-blasse neue bedeutet doch nur Verlegenheit, nicht schöpferische Erneuerung.

Die Überfülle des Gebotenen läßt nur kritische Streiflichter auf die bedeutendsten Uraufführungen zu. Dazu sind, neben der fürs Fest von Philipp Mohler komponierten *Fanfaren-Introde für Blechbläser*, einem zweckentsprechenden, Trompetengeschmetter mit feierlichem Chorsatz verbindenden Stück, zunächst die Werke des eröffnenden Konzerts zu rechnen. *Karl Marx' „Festliches Vorspiel“* für Orchester macht seinem Namen alle Ehre: ein kontrapunktisch ausgezeichnet gearbeiteter symphonischer Satz von un-

sentimentaler Sachlichkeit. Eine weitere Uraufführung hatte Carl Orff zum Fest beigesteuert: die Vertonung von Schillers Gedicht „*Die Sänger der Vorzeit*“, für gemischten Chor und Instrumente. Orff nennt sie eine „elegische Hymne“, elegisch nicht im ästhetischen, sondern auch im Sinne einer wehmutsvollen Stimmung entsagender Trauer um den Verlust der „glücklichen Welt“, als das Wort der Dichter „von Mund zu Munde flog“. In Orff, dem die Erneuerung des Mythos, des kultischen Erlebnisses in einer entgötterten Welt am Herzen liegt, mußten Schillers Worte verwandte Saiten anrühren. Er läßt den Chorgesang ganz aus dem Rhythmus der hymnischen Verse entspringen. Der Satz vermeidet alle Kontrapunktik und bevorzugt Dreiklangsrückungen, das Instrumentarium (ohne helle Streicher und Bläser) erfüllt Schlagzeugfunktion. Die Wiedergabe durch den Philharmonischen Chor Stuttgart unter Heinz Mende war dynamisch sehr fein schattiert. Als einzige große Probe jüngeren Schaffens war *Hans Posers Capriccio* für gemischten Chor, drei Soli und Orchester „*Till Eulenspiegel*“ (nach alten Texten) beachtlich. Eine tonal gebundene, besonders in der Instrumentation witzige, farbige Talentprobe des bisher ziemlich unbekannten Hamburgers. Chorsätze, in denen Formen absoluter Musik (Rondo- Madrigal usw.) abgewandelt werden, wechseln mit erzählenden, mehr illustrativen Tableaus. Der ziemlich heikle Chorsatz wurde vom Hamburger Lehrergesangsverein (Wilhelm Brückner-Rüggeberg dirigierte) sicher gesungen. Ein merkwürdiges Schicksal hat *Hugo Hermanns Oratorium „Jesus und seine Jünger“* (nach Johannes-Texten für Chor, Soli und Orchester). Die Partitur verbrannte im Bombenkrieg, wurde im letzten Jahr neu komponiert und jetzt sozusagen zum zweiten Male uraufgeführt. Das aus mystisch-religiöser Haltung geborene Werk verrät in Chorsatz und Instrumentation die Hand eines gewandten Meisters. Es klingt in einer gewaltigen polyphonen Amen-Fuge aus. Auch hier bewährt sich der Stuttgarter Philharmonische Chor.

Ob das exemplarische Bekenntnis zur Qualität, wie es in der Werkwahl demonstriert wurde, ob die Dutzende Uraufführungen anregend weiterwirken, kann nur die künftige Praxis im Alltag der Chorvereine zeigen. Eines hat das Bundes-sängerfest aber doch eindeutig bewiesen: es wird in Deutschland noch viel und begeistert gesungen; für Hunderttausende — der Deutsche Sängerbund zählt über eine Million Mitglieder! — ist

Gesang eine wirkende Lebensmacht, die einzige Form aktiven Musizierens in einer von Tonbrause und technischem Lärm bedrohten Zeit. Das sollte man nie unterschätzen. *Kurt Honolka*

ZWEI BACH-FESTE

Lüneburg

Das 33. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das sich in den drei herrlichen alten Kirchen von St. Michaelis, St. Nikolai und St. Johannis im kerzenbeleuchteten Rathaussaal und im Kloster Lüne abspielte, stand im Zeichen der Verbindung Bachs zu den norddeutschen Organisten und zum Musikleben welfischer Residenzen. Der hauptsächlich geistige Bezug des Festes aber schien durch das Mozart-Gedenkjahr gegeben. Nicht nur Mozart, auch Beethoven, also zwei der Hauptmeister der Wiener Klassik, waren einbezogen. So wurde das Ziel sehr weit gesteckt. Die Festrede des Salzburger Mozarteumsdirektors Prof. Dr. *Paumgartner* verwies auf die Werke Mozarts, in denen Bachscher Geist seinen Niederschlag gefunden hat.

Zum Gedächtnis an Günther Ramin gaben Thomanerchor und Gewandhausorchester-Mitglieder ein geistliches Konzert. Die sakrale, poetische Feierlichkeit der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, die tiefsinnige Mystik der Motette „Fürchte Dich nicht“ und die jugendlich-stürmische Kraft der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ standen im Mittelpunkt dieses Gedenkaktes unter der Leitung von Ekkehard Tietze. Das Resultat dieser seit Ramins Tod ersten Wiederbegegnung mit einem der führenden Kirchenchöre Deutschlands hat den zahlreichen Besuchern gezeigt, daß so bald wie möglich eine Dirigentenpersönlichkeit gefunden werden muß, die den Ruf des Chores neu zu festigen vermag.

Wenn es möglich ist, auf einem Bachfest von einer künstlerischen Sensation zu sprechen, dann war sie durch die Dirigentenpersönlichkeit des Lüneburger Kirchenmusikdirektors *Hans Heintze* gegeben, der mit den Aufführungen von Beethovens „Missa solemnis“ und Bachs „Messe in h-moll“, die beiden Höhepunkte des Festes spendete, um derentwillen allein es sich lohnte, nach Lüneburg zu fahren. Daß er ein hervorragender Organist ist, bewies Heintze in seinem Orgelabend, in dem er die norddeutschen Meister Reinken und Böhm (letzterer zu Bachs Zeiten Lüneburger Johannis-Organist) Werken des Thomaskantors gegenüberstellte. Daß aber ein so vortrefflicher Organist als Dirigent ein Vollblutmusikant ist, der nicht

nur seinen Chor, sondern auch das NDR-Sinfonieorchester, das Hamburger Kammerorchester und die Solisten in wirklichem Sinne zu inspirieren weiß, das kommt nur äußerst selten vor. In Heintze lebt etwas vom Dirigentengeist des unvergessenen Fritz Lehmann! Es wäre sehr schade, wenn das Lüneburger Musikleben diesen Künstler durch seine Berufung an die Berliner Hochschule ganz verlöre. Er wäre der berufene künstlerische Nachfolger für das Amt des Thomaskantors.

Beethovens „Missa solemnis“ hört man — wohl in erster Linie wegen ihrer gigantischen vokalen Schwierigkeiten — im landläufigen Musikleben nur selten. Wir gestehen ganz offen, noch nie eine so erregende, mitreißende, bezwingende Aufführung dieses gewaltigen Chorwerkes erlebt zu haben wie hier. Heintze hatte den Mut, das Ungeheuerliche, das Erschütternde dieses Werkes, gleichsam seine Himmelfahrten und seine Höllenstürze zu beschwören. Er hat sich in seiner Kirche St. Johannis einen ausgezeichneten Chor geschaffen. So war es ein aufregendes Erlebnis, diesen beiden Messe-Aufführungen zu lauschen. Die Solisten, die den vokalen Höhenflug Beethovens so zu bezwingen vermögen wie Agnes Giebel, Marga Höffgen, Helmut Krebs und Peter Roth-Ehrang, und die der h-moll-Messe (Agnes Giebel, Lotte Wolf-Matthäus, Johannes Feyerabend, Erich Wendt und Claus Ocker) trugen zu der erlesenen Qualität der Aufführung wesentlich bei.

Die Wiedergabe des Mozart-Requiems und der kleinen A-dur-Messe Bachs mußte daneben verblassen, sie trug mehr lokale Bedeutung. Nicht uninteressant war dagegen die Begegnung mit einer neuen Bearbeitung des „Musikalischen Opfers“ von Roger Vuataz. Das stimmig-lineare Gewebe der Stücke weist der Bearbeiter einzelnen Streichinstrumenten, Oboen und Fagott zu. Er unterstreicht den abstrakten kontrapunktischen Geist dieser bewundernswerten Künste Bachs etwas zu nachdrücklich. In der von Carl Gorvin überlegen vom Cembalo aus geleiteten Aufführung blieb der schöne runde Klang der Bläser Töttcher, Hausmann und Hennige in feiner Erinnerung. In einem Kammerkonzert „Celler Hofmusik“ des gleichen Bachfest-Kammermusikkreises bestach das Cembalospiele Fritz Neumeyers (Couperin und Bach). Ein Concerto da Camera des hannoverschen Hof-Konzertmeisters Venturini (in der verdienstvollen Ausgrabung und Bearbeitung



Ralf Kirkpatrick spielte in Ansbach Cembalowerke von Johann Sebastian Bach. Foto: Beer, Ansbach

von Dr. Sievers) war ein hübscher Beitrag zur weltlichen Musik dieses Bachfestes. Helmut Zernick erspielte sich mit dem famosen Vortrag dreier Violinsolowerke von Bach einen Sondererfolg.

Der überwältigende Besuch hat wieder bewiesen, daß die große Gemeinde der Bachschen Musik durch den „eisernen Vorhang“ nicht getrennt werden kann, ja, daß diese Musik die Macht hat, die Menschen im wahrsten Sinne einander wieder näher zu bringen. Das nächste Fest soll in der Geburtsstadt Bachs, in Eisenach, stattfinden.

Erich Limmert

*

Ansbach

Der Chronist, der einst die Kulturgeschichte in der Zeit des „Deutschen Wirtschaftswunders“ schreiben will, wird auch den Ansbacher Bachwochen einen Abschnitt widmen müssen. Denn was sich hier vollzogen hat, scheint kein geringes Wunder. Wer hätte gedacht, daß Bachsche Musik ausgerechnet in dem bis zum Kriege von der Bachbewegung noch wenig erfaßten Süddeutschland eine so schnell zum internationalen Begriff ge-

wordene Heimstatt erhalten würde, und wer hätte gedacht, daß sich hier ein Publikum zu Bach bekennen würde, dem von Hause aus weder der bürgerlich-protestantische Kantor noch der in höfische Hierarchie eingegliederte Kapellmeister besonders naheliegen? Denn zu Ansbach gehören ebenso die künstlerische Perfektion wie die große Abendtoilette, die deutsche, englische und französische Konversation wie der sächsische Tonfall der Gäste aus der Deutschen Demokratischen Republik, das Violinspiel Yehudi Menuhins wie das Knallen der Sektpfropfen in der Pause zwischen zwei Solopartiten.

Obwohl der Ausfall Günther Ramins zu einer Beschränkung gezwungen hatte, stand im Mittelpunkt des diesjährigen Programms Bachs Kantatenwerk in vier Abenden mit geistlicher und einem Abschlußkonzert mit weltlicher Musik sowie einem Vortrag Prof. Dr. Wolfgang Boettichers. Die Kirchenkantaten waren in der Folge des Kirchenjahres zu sinnvollem Zyklus gerundet, die Aufführung der oft gehörten Großchorwerke ersetzend. Dadurch erhielt der musikalische Ablauf neue, willkommene Akzente; denn in den Kantaten gab es noch manche wenig bekannten Schätze zu entdecken, selbst wenn man sich in der Auswahl so weitgehend auf die bekanntesten Werke beschränkt hatte wie diesmal. Außerdem erklangen die sechs Englischen Suiten, die sechs Violinsonaten mit obligatem Cembalo; je eine weitere Darbietung brachte Violinsolo- und Violoncellomusik, Übertragungen für Gitarre und Carl Weymars Streicherbearbeitung der Kunst der Fuge.

Die Mitwirkenden, die man gewonnen hatte, waren geeignet, auch die höchsten Ansprüche zu befriedigen. Yehudi Menuhins unübertreffliches Violinspiel brachte eindrucksvolle Erlebnisse, Ralph Kirkpatricks Cembalokunst sucht — mindestens in Europas — ihresgleichen und wirkt dabei so logisch und selbstverständlich, daß interpretatorische Probleme wie Ornamentik, Tempo, Registrierung usw. wie selbstverständlich gelöst erscheinen. Der Cellist Pierre Fournier gehört ebenso zu den anerkannten Meistern seines Fachs wie Andres Segovia auf der Gitarre (seinem begeisterten Spiel verzieht man die etwas wahllose Zusammenstellung von Bearbeitungen verschiedener Werke gerne). Erstaunlich ist ferner das mitreißende Musikantentum Karl Richters, dem es in wenigen Jahren gelungen ist, im Münchener Bachchor eine Singgemeinschaft zu schaffen, die in

scheinbar müheloser Virtuosität auch die überhetztsten Tempi (etwa im Eingangschor der Kantate „Lobe den Herren“) noch klanglich und sprachlich einwandfrei darzustellen vermag. Schließlich sei auch die organisatorische Gesamtleitung Dr. Carl Weymars nicht vergessen, dessen nimmermüder Einsatz der Woche stets wieder ihr charakteristisches Gepräge gibt.

Bemerkenswerter als diese Einzelleistungen scheint freilich der allgemeine Stil zu sein, der in den Ansbacher Aufführungen mit wenigen Ausnahmen — etwa der Ralph Kirkpatricks — vertreten wird, und der von der in den letzten Jahrzehnten geprägten innerdeutschen Tradition des Bachspiels erheblich abweicht. Denn was hier geschieht, ist nichts anderes als ein glanzvolles Comeback der Romantik im Gewande präzisester Perfektion. Fragen der Werktreue und wissenschaftliche Erkenntnisse vom Aufführungsstil Bachs treten ganz in den Hintergrund gegenüber der Absicht, dem Hörer von heute das Werk so lebendig wie möglich nahezubringen: Nicht der Wille des Komponisten, sondern das Begriffsvermögen des Hörers ist das Regulativ der Ansbacher Aufführungen. So entsteht die Kunst der Fuge unter Werner Egks Händen wie eine Leopold Stokowskische Transkription; und wenn Karl Richter (der zu Unrecht als Fortsetzer der Straube-Ramin-Tradition gilt) am Cembalo stehend ganze Arien und Rezitative hindurch mit dem Taktstock in der Hand über die harmonischen Lücken zwischen Streichbaß und Diskant hinwegdirigiert, so fühlt man sich an die Einwände erinnert, die einst schon Robert Franz dieser typischen Praxis des 19. Jahrhunderts entgegenhielt (vgl. Bach-Jahrbuch 1954, S. 80). Variable, oft überhetzte Tempi, häufige und von der Struktur des Stückes unabhängige crescendo- und decrescendo-Effekte, permanentes Staccato der Continuo-Bässe, Oktavierung der für den Sänger ungünstigen Partien, bisher als stilwidrig verpönt, gehören hier zu den legitimen Mitteln, um dem Hörer das Werk schmackhaft zu machen.

Tatsächlich ist es dadurch gelungen, die Musik Bachs einem Publikum zu erschließen, das mit einem historisch getreuen Bach kaum etwas anzufangen gewußt hätte. Trotzdem erhebt sich die Frage, ob denn mit dieser Aufführungspraxis wirklich etwas Neues und damit Zukunftsweisendes erreicht worden ist, oder wie sonst diese Restauration eines seit Jahrzehnten totgeglaubten Aufführungsstils zu verstehen ist. Alfred Dürr

IM GEISTE ANTON WEBERNS

Darmstadt

Der Ruf der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik verbreitet sich von Jahr zu Jahr weiter: aus 27 Nationen aller Erdteile kamen 400 Teilnehmer, von denen die überwiegende Mehrheit zum ersten Mal die Höhen des Odenwaldes erklimmte. Italien stellte das stärkste Kontingent, 30 konnten aus dem anderen Deutschland dabei sein.

Was zog die musikalische Jugend in die spartanische Einfachheit auf die Marienhöhe, wo vom frühen Morgen bis zum späten Abend neue und neueste Musik durch die schalltragenden Wände tönt? Das Experiment, die Auseinandersetzung mit den jüngsten internationalen Strebungen, das Gespräch unter Fachleuten, Toleranz und geistige Aufgeschlossenheit, die Fachkurse, die Vorträge, die Konzerte und vor allem die Studioveranstaltungen der jungen Generation, die vornehmlich den 20–35jährigen einzigartige Gelegenheit bieten, ihre Werke in verständnisbereiter, adaequater Ausführung zu hören, zu vergleichen, zu diskutieren.

International wie die Besucher sind auch die Ausführenden, die Leiter der Fachkurse, die Vortragenden. Wie alljährlich zierten symbolhaft die sechs emporschnellenden Quartetten aus Schönbergs erster Kammersymphonie das Programmheft, zwölfstimmige, serielle, punktuelle und elektronische Musik aller Arten und Schattierungen bewegte die Gemüter bis tief in die Nacht hinein. In diesem Jahr waren die drei Generationen der Neuen Musik, von Debussy und Ravel bis zu dem 19jährigen Bo Nilsson gleichgewichtig vertreten. Es gab 17 Uraufführungen, ein gutes halbes Dutzend deutscher Erstaufführungen, darunter die Urfassung des „König David“ zu Honeggers Gedächtnis, und Wiederholungen einiger neuer Werke aus dem Vorjahr, die gerade vor diesem Forum der erneuten Auseinandersetzung bedürfen: Karlheinz Stockhausens Zyklus der Klavierstücke, Bruno Madernas Streichquartett und Bernd Alois Zimmermanns Musik zu einem imaginären Ballett „Perspektiven“. Sie eröffnen neue Perspektiven, auch wenn sie sich nicht auf Anhieb ganz erschließen. Diese Strukturen in ihrem oft grellen Nebeneinander gegensätzlicher dynamischer Werte, den expressiv geladenen großen Sprüngen und flüchtigen Figuren lassen das Vorbild Anton Weberns, dessen Werk geistige Mitte und Idol bildet, erkennen, sie sind, wie der Mailänder Kritiker Luigi Rognoni betonte, im Zeit-

alter der Technik eine Antwort auf eben diese Technik, sie suchen Beziehung, Ordnung, auch wenn sie sich nicht mit dem Publikumsgeschmack decken und gelegentlich das Experiment die Substanz überdeckt.

Das gilt gewiß auch für eine Anzahl der neuen Werke, deren Strukturen sicherlich stimmen, deren musikalischer Wert gleichwohl geringer ist, mißt man sie an der Substanz gewichtigerer Werke. Zu diesen zählt *Gieselher Klebes* dramatische Szene „*Raskolnikows Traum*“ (ein Darmstädter Kompositionsauftrag), die Dostojewskys Schilderung überzeugend gliedert, zum Solosopran die Klarinette als weiteres Soloinstrument zum Orchester stellt. Klebe rückt von der Gegenständlichkeit des Textes ab, wagt die präzise symphonische Form, so daß er fast des Wortes entraten könnte. *Luciano Berios* Orchesterwerk über H. W. Audens Gedicht „*Nones*“ entfaltet das Serielle zu größerem melodischem Duktus, *Luigi Nonos* 13 stimmige Canti sind dagegen stiller, gedeckter, charakteristischer und ausgespart in klug verteilten Akzenten. Neben trefflich gearbeiteten, angreifenden Werken des Franzosen *Pierre Boulez* (unerbittlich seine vitale Strenge in der Flötensonate und in der Kantate nach René Chars „*Marteau sans Maître*“) stehen zwei jüngere, die Aufsehen erregen: *Bo Nilsson* aus dem nördlichsten Schweden entwickelte als Autodidakt nach dem Vorbild Weberns und Messiaens persönliche Züge, feine, subtile Klänge, während *Lucien Ferrari* seine Klaviersonatine aus erstaunlicher kompositorischer und formaler Begabung baut, ein Werk, das klingt und im Ohr haftet. Neben diesen schon fast außenseiterischen Regungen ist in *Stockhausens* elektronischem Werk „*Der Gesang der Jünglinge*“ der Geist Weberns am stärksten beschworen. Stockhausen sucht konsequent und asketisch, ja fanatisch die Möglichkeiten der Elektronik auszuwerten und erreicht das mit der Überschichtung sinusfreier Töne, die über das unverbindliche Nebeneinander der Mittel in Kreneks Pfingsttoratorium weit hinausgelangen.

Die Fach- und Kompositionskurse, vor allem die Interpretationen von Maderna und Boulez fanden starke Resonanz. Prof. Th. Wiesengrund-Adorno behandelte das Kontrapunktische des mittleren Schönberg vor diesem „Kompositionsatelier für autonome Musik“ und schärfte das Formbewußtsein, die Bedachtheit des Arbeitens. Erstmalig kam auch *Alois Hába* aus Prag und wies auf das

empirische Erfassen des Tonraumes, die Helligkeit und Plastizität der Klänge. Leider hörte man kaum etwas von seinen Werken, seinen Viertel- und Sechsteltonversuchen, wie auch der eigenwillige amerikanische Bastler *Charles Ives*, der schon vor Schönberg sich mit ähnlichen Problemen auseinandersetzte, nur mit dem skurrilen Werk „*Die unbeantwortete Frage*“ vertreten war. Von ihm aus wären mancherlei Fragen ohne die etwas einseitige Blickrichtung zu lösen. Dieser Eindruck bestärkte sich auch bei der lebhaften Reaktion der Jüngeren auf die frühe Kammermusik für 12 Solisten von Hindemith, dessen einsamer langsamer Satz, qualitativ in der Substanz, neben dem frechen Fox in tiefere Bezirke greift.

Die Meister der neuen Musik wurden in vielfach vortrefflichen Aufführungen geboten. Dazu gehört Schönbergs Violinkonzert, das Rudolf Kolisch als genauer Kenner und souveräner Geiger mit Otto Matzerath und dem Frankfurter Funkorchester aus den feineren, fast kammermusikalischen Werten spielte, die hinreißende Darstellung von Debussys „*Jeux*“ und Bergs Lulu-Suite durch das Kölner Funkorchester, das Nino Sanzogno zu herrlichen Klangwundern inspirierte und mit bewundernswerter Klarheit und Objektivität musizierte. Das Parrenin-Quartett, das mehrere Werke, u. a. Reinhold Finkbeiners straff geformtes Werk, uraufführte, zeigte an Bartóks viertem Quartett, daß bei größter Exaktheit das Dynamische, das Pianissimo ohne draufgängerische Rebusheit wahrhaft transparent werden kann. Neben Maurits Frank und seinem tüchtigen Kölner Kammerorchester galt den Pianisten Helmut Roloff und David Tudor wie dem Flötisten Severino Gazzelloni uneingeschränkter Dank.

Gustav Adolf Trumpff

MUSIK DER ZEIT

Köln

Mit dem „*Psalmfragment*“ für Sprecher, gemischten Chor und großes Orchester op. 50 c (1950) gelangte *Arnold Schönbergs* letzte bisher noch nicht aufgeführte Komposition in der Reihe „Musik der Zeit“ beim WDR Köln zur Darstellung.

Die vom Komponisten selber gedichteten „*Moderne Psalmen*“, insbesondere die Skizzen und das Partiturfragment zu dem ersten dieser seiner „*Psalmen*“, liegen zum Studium noch nicht vor. Gleich im ersten Anhören aber trifft das Bruchstück durch seinen religiösen Bekenntnis-Charakter: vom Text her, der bei rhapsodisch freier

Fragestellung und hymnischer Preisung auf die der altbiblischen Psalmdichtung eigene Wort- und Verswiederholung verzichtet sowie vom Dichtigkeitsgrad des vokalen-instrumentalen Anbaues her, der eine Stufung und Steigerung nach chorischen Haupt- und instrumentalen Zwischen-Sätzen erkennen läßt. Für den Vokalsatz stellt Schönberg auch hier nach synagogalem Vorbild die Stimme des Vorsprechers dem einfallenden Gewoge des Gemeindegesanges gegenüber (beides instrumental grundiert), für die rein orchestralen Zwischenstücke schichtet er Bläser- und Streicherchöre über- und gegeneinander (beides von tonalen imitatorischen Strukturanätzen bis zu polytonalen Zuspitzungen).

Dem „Psalmsfragment“ voraus ging das „*Pre-lude*“, das Schönberg 1945 als Auftragsarbeit zu einer „*Genesis-Suite*“ beitrug (deren Schlußstück Strawinskys Männerchorkantate „*Babel*“ bildet): ein sinfonischer Satz, dichtgefügte Sequenzierungen eines aufwärts drängenden, chromatisch gespannten Ur-Themas, auf beklemmende Weise den Werdeakt des Wagnerischen Tristan-Vorspiels in Schönbergs Klangschrift wiederholend.

Die andere Kult-Kantate dieses Konzertes lautet auf Texte afrikanischer Primitiver. *Jacques Wildberger* (1922, Schüler von Wladimir Vogel) gliederte seinen 1954 geschriebenen Zyklus „*Vom Kommen und Gehen des Menschen*“ in drei Hauptteile: Geburtsgebet, Totenklage, Fortleben. Ein Vorsatz gibt textlich und musikalisch die Thematik an, die sich im Schlußsatz rundet. Sowohl im hymnoidischen Chorklang wie im statuarisch-ekstatischen Orchestersatz steht hinter diesem begabten Werk Strawinskys „*Psalmensinfonie*“, noch bis in die Wahl der Instrumente, bei denen die scharfkonturierten Bläser und eine um Trommeln afrikanischer Herkunft erweiterte Schlagwerkgruppe den Streicherchor (bis auf die Kontrabässe) sowie Hörner und Klarinetten verdrängt haben. Nicht so zwingend gerieten die, bei Strawinskys Chorsinfonie nicht vorgebildeten, Soli für Bariton und Sopran, deren euphorisches Melos im Ganzen aufgesetzt wirkt.

Auch dieser Kantate war ein Orchester-Einsätze vorangestellt, „*Nones per Orchestra*“ von dem Italiener *Luciano Berio* (1925, Schüler von Ghedini und Dallapiccola), eine deutsche Erstaufführung. Die Proportionen dieser fünf Orchestervariationen scheinen darunter zu leiden, daß die ursprünglich zu ihnen gehörigen vokalen Teile eines Oratoriums „*Nones*“ nachträglich wegge-

lassen wurden. Der Spannungsbogen ist jetzt „unerhört“ verklammert, die Beziehung zu der zugrundeliegenden Dichtung „*None*“ von W. H. Auden unkenntlich geworden. Mag diese „*Neunte Stunde*“ des Sehers eines „*Zeitalters der Angst*“ den Worten des Komponisten nach schon auch „nicht allein die Passion Christi, sondern mehr noch die Passion des Menschen in dem raschen und heftigen Zwang einer geschichtlichen Stunde“ sein, so wird dieser Zwang, diese Not, hier um so weniger Klanggestalt im Sinne eines Alban Berg etwa, als sich dieses Schockstück als kraß konstruktionstechnischer, zwölftönig überkontrollierter Veränderungsvorgang abspielt.

Nicht frei von rigorosen Systematisierungsprinzipien zeigt sich auch das *Bratschenkonzert* (1954) von *Karl Amadeus Hartmann*, wenige Tage zuvor bei den Tagen „*Neue Musik*“ im Hessischen Rundfunk zu Frankfurt uraufgeführt. Der Münchner Komponist operiert wie schon in seinem Klavierkonzert auch hier mit den von Blacher entwickelten „variablen Metren“. Das ergibt für den Solopart in den Rondo-Ecksätzen etüdenartig ausgespinnene Tonfäden, die sich in der ungemein konzisen rhythmisch-metrischen Klangtextur der Bläser ganze Strecken lang völlig verflüchtigen. Die „*Melodie*“ des Mittelsatzes zeugt wiederum von der inbrünstigen Klangsprache dieses vitalen Sinfonikers.

Jascha Veissi war der wendige Solist des Bratschenkonzertes, Uta Graf und Heinz Rehfuß paradierten für die Soli bei Schönberg und Wildberger, der Kölner Rundfunkchor (B. Zimmermann) und das Rundfunk-Sinfonieorchester fesselten auch bei diesen neuen schwierigen Aufgaben wieder. Disziplin und Brillanz war die Gleichung, auf die Nino Sanzogno, der smarte Gastdirigent, Werk und Wiedergabe des spannungsvollen Konzertes zu bringen wußte.

*

Herbert Eimert, Gründer und Leiter des Studios für Elektronische Musik, hatte für die nach 1953 und 1954 nunmehr dritte Vorführung von Arbeitsergebnissen seines Studios die Kompositionen von sechs Mitarbeitern der verschiedenartigsten Herkunft nebeneinanderhergestellt.

Eine Gruppe der jungen Mannschaft wies Studien vor, die sich mehr im Vorfeld der Eroberung der neuen Mittel bewegen. Dem Stockholmer *Bengt Hambraeus* (1928), Organist und Musikbibliothekar an der Universität Uppsala, ging es in seiner

„Doppelrohr 2“ genannten Klangstudie um Auf-
findung von Verbindungsmöglichkeiten „zwischen
den Schallspektren des Orgelklangs und seriellen
Arbeitsmethoden“. *Giselher Klebe* (1925) operiert
in seinen „Interferenzen“ mit Klangreibungen,
die gehörmäßig ihrer Tonhöhe nach nicht genau
lokalisierbar sind, und experimentiert auffüh-
rungsakustisch mit vier im Raum verteilten Laut-
sprechern. *Gottfried Michael König* (1926), stän-
diger Mitarbeiter des Kölner Studios, geht in
seinen „Klangfiguren II“ noch weiter, indem er
seine Klangfolgen außer der Frequenz/Zeit,
Struktur (Zeitrichtung und Bewegungsrichtung)
und der Raumstruktur (Verteilung auf mehrere
Lautsprecher) noch dynamischen und klangfarb-
lichen Strukturprinzipien unterwirft.

Die Beiträge von *Hermann Heiß* und *Herbert
Eimert* selber (beide 1897) bewegen sich im Ver-
gleich zu den Versuchen der genannten Jüngeren
in strukturell ausgeglicheneren Bahnen. Heiß mo-
difiziert in seiner „Elektronischen Komposition I“
von 1954 acht Grundfrequenzen zu 156 Ton-
gemischen, an denen er seinen „Bewegungssatz“
erprobt, wie er ihn auch bei seinen traditionellen
Instrumentalkompositionen anwendet. Eimert ak-
tiviert mit seinen „Fünf Stücken“ von je etwa
einminütiger Dauer elektronische Mikrostruktu-
ren mit je anderem Ordnungsakzent zwischen Be-
wegung, Dauer, Höhe, Stärke und (dies vor allem)
Klangfarbe.

Das eigentliche Novum der von einer gespannt
folgenden Hörerschaft bald beifällig, bald pro-
testierend, schließlich aber doch auch ziemlich er-
schöpft aufgenommenen Vorführungen bedeuteten
die Kompositionen von *Karlheinz Stockhausen*
(1928) und von *Ernst Krenek* (1900). Stockhausen
„atomisiert“ die Bandaufnahme der Singstimme
eines zwölfjährigen Knaben (Text nach dem alt-
testamentarischen „Gesang der Jünglinge im
Feuerofen“), indem er das „so schnell, so lang,
so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so
kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in
so differenzierten Klangfarbenunterschieden“ ge-
sungene Wort „in die Familie der ausgewählten
elektronischen Klänge“ homogen einzugliedern
sucht. Das Ergebnis ist ein zwölf Minuten dauern-
des „Magnetophonspielen“ der akustisch schok-
kierendsten, nervenzerreißendsten Art, ist eine
nun wirklich „unerhörte Musik“, ein geradezu
luziferisches Parapsychologicum, vom Komponisten
brennenden Blickes über die Apparaturen gebeugt
aus den akustischen Diagrammen angesteuert.

Um wieviel harmloser gibt sich dagegen *Kreneks*
„Pfingstatorium“ für Singstimmen und elek-
tronische Klänge: siebzehn Minuten lang ein
mixtum compositum psalmodierender Melodik,
orgelhafter Zwischenspiele, geschlechtslosen elek-
tronischen Rauschens, eine wenig schöpferische
Anrufung des „spiritus intelligentiae sanctus“
(wie der Werktitel lautet). *Heinrich Lindlar*.

FESTIVAL AIX EN PROVENCE

Aix en Provence

Zum neunten Male wurde in der Spanne von drei
Juliwochen ein Programm abgewickelt, das so
vielseitig wie von innerer Spannweite war. Mit
dem gleichen Enthusiasmus greift man hier, um
Kostbarkeiten zu heben, in die Vergangenheit
zurück, wie man mutig moderne Werke im Rah-
men der Konzerte zur Diskussion stellt oder auch
jungen verheißungsvollen Interpreten den Weg
ebnet.

Die Oper in dem Theater der Archevêché hat
einen Stil ausgebildet, der als eigener „Aixer“ be-
zeichnet werden kann. Aus dem Negativum eines
allzu begrenzten Bühnenraumes und der Notwen-
digkeit von dessen virtuoser Überspielung heraus
mag er seinen Anfang genommen haben. In seiner
vollen Entfaltung aber erweist er sich seit Jahren
als Eigenart, niedergeschlagen in einem virtuellen
Farb- und Bewegungsstil des Details und der
Nuance, der immer aus der Harmonie aller
Bühnenelemente lebt und den echt lateinischen
Akzent besitzt. Deutlich wurde dies wiederum
an der Neuheit des Jahres, die eine charmante
Überraschung bedeutete, an *Jean Philippe Rameau*s
„Platée“. Dieses Komödienballett von
1745 hat in der Bearbeitung von *Renée Viollier*
und insbesondere durch die Übertragung der Rolle
der plump-liebessüchtigen Nymphe *Platée* auf
einen Männerpart alle humorvoll-ironische In-
tensität, die auch noch heute voll anspricht und
amüsiert. Man muß dem alten Rameau das
Kompliment machen, daß seine Musik die Ko-
mödie wirklich herzlich mitspielt. Die harmo-
nische Einheit von Bild, Regie und Choreographie
(*J. P. Grenier*, *J. D. Malclès*, *J. Taras*) schuf eine
flüssig-farbvolle Atmosphäre, die dem Spiel der
von Jupiter vorgespülten Liebe zu *Platée* allen
Erfolg sicherte. *Michel Sénéchal* war in seiner
Kreierung der Nymphen-gestalt unübertrefflich
und wahrhaft Träger des ganzen Stückes, unter-
stützt durch eine Reihe von jungen ausgezeich-
neten Sängern, unter denen ich nur *Huc-Santana*
(Jupiter), *D. Thaw* (Mercure) und *Christiane*



Jean Philippe Rameau: „Platée“ in Aix-en-Provence. Jupiter erscheint der Nymphe Platée in Gestalt einer Eule

Castelli (Juno) nebst dem trefflichen Ballett hervorhebe, und dem befeuernden Hans Rosbaud am Pult. Dieses Stück steht und fällt mit seiner französischen Interpretation, denn nur Franzosen vermögen mit Ironie und Grazie dergleichen Stoffe zu bewältigen, aber das Aix-er Bühnenklima war der Blüte überaus günstig. — Grétrys „Zemire et Azor“ unter dem Originaltitel „La Belle et la Bête“ (musikalische Leitung L. Martin, Szene und Choreographie M. Sarrasin, F. Ganeau, J. Taras) war die zweite Neubearbeitung eines Werkes des 18. Jahrhunderts, die in ganz moderner Wendung, leider nur am Beginn des Festivals, gegeben wurde und eine dankbare Aufnahme fand, zusammen mit C. Menottis „Telefon“.

Über die Aufführung von Mozarts „Don Giovanni“ und dem Rossinischen „Barbier von Sevilla“, die heuer im Zentrum der Bühnendarbietungen standen, wurde bereits in den Vorjahren berichtet. Beide Werke haben durch die Wiederaufnahme den letzten Schliff erhalten und die bereits bekannten Sänger wie R. Panerai, M. Cortis, R. Arie, N. Gedda und ganz besonders auch Therese Stich-Randall als Donna Anna gaben das Standardprofil der Aufführungen. Neben ihnen repräsentierte unter den jungen Kräften insbe-

sondere Eugenia Ratti als Rosine eine Hochleistung, während A. Campos Don Juan noch nicht die entsprechende Reife zeigte. Rosbaud betreute das Mozartwerk, C.-M. Giulini, noch in guter Erinnerung, den „Barbier“.

Mozart wurde außerdem in nicht weniger als vier Orchesterkonzerten unter Rosbaud gefeiert, wobei neben den großen Symphonien erfreulicherweise auch kleinere und seltener gehörte Werke zur Geltung kamen. Ihn ehrte auch das prächtige Quartetto Italiano und die Chanteurs de St. Eustache zusammen mit dem Pariser Konservatoriumschor (Davidde penitente, Freimaurerkantate). Der Generalsekretär des Festivals, Prof. Marc Pincherle hatte zudem eine höchst bemerkenswerte Ausstellung „Mozart et Don Giovanni“ durchgeführt, die, im Zentrum die Originalpartitur, hochinteressante Objekte aus der Geschichte des Textes wie der Musik zeigte.

Wie in der Oper so fehlte traditionellerweise auch im Konzertsaal die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht. Zwei beschwingte Abende der italienischen Kammermusikvereinigung I Musici brachten Werke von Corelli, Vivaldi, Tartini, Pergolesi und dem unbekannten Giordani. Hohe Kunst vermittelte Ida Prestis und Alexander Lagoyas Konzert auf zwei Gitarren mit klas-

sischen Meistern der Zeit um 1800 (Sor, Carulli) und modernen Spaniern sowie reizvollen Uraufführungen von Daniel-Lesur.

Im Bereich der modernen Musik, die Rosbaud und E. Bour in drei Konzerten interpretierten, seien A. Weberns Variationen op. 30, L. Nonos „Y su sangre ya viene cantando“ für Solo-Flöte (K. Th. Dilloo) und Orchester sowie des jungen Maurice Jarre's Passacaglia, das Werk eines Werdenden, als radikalste Produktionen hervorgehoben, dazu Schönbergs Bläserquintett op. 26, das in einer Sonderstunde von Bläsern des Baden-Badener Orchesters ausgezeichnet gespielt wurde. Werke von Hindemith, Schostakowitsch, Britten (Sinfonietta), Honegger (Klavierkonzert), Milhaud (L'homme et son désir), Poulenc, Roland-Manuel, Casella, Strawinsky (die humorvollen kleinen aus Petruschka-Geist geborenen Suiten) und nicht zu vergessen K. A. Hartmanns stark ansprechende IV. Symphonie ergaben das Programm, in dem sich als Piano-Solistinnen Monique Bérard und besonders Maria Bergmann verdient machten.

Aix, die Stadt Cézannes, hatte im 50. Todesjahr des Meisters das Festival mit einer reichen Gedenkausstellung im Pavillon Vendôme verbunden, zu der noch unzählige kleinere Ausstellungen traten. Das Aix'er Treffen der Jeunesses musicales, das unter Leitung des geistvollen Prof. an der Aix'er Universität Paul Juif wiederum ein Halbhundert Studenten aus aller Welt vereinigte, bewies in den Schlußproduktionen, welche Fülle von Talenten sich hier auch diesmal wieder zusammengefunden hat.

Andreas Liess

SIBELIUS-WOCHEN

Helsinki

Im Gegensatz zu den Internationalen Festspielen in Norwegen und Schweden trägt die finnische Sibelius-Woche einen ausgeprägt nationalen Charakter, wobei außerdem ein und derselbe Komponist jedes Jahr im Mittelpunkt steht: alle sieben Symphonien, das Violinkonzert, Lieder und andere Werke von Sibelius bilden den Hauptteil der jährlichen Festwoche.

Nachdem im vorigen Jahr ein amerikanisches Orchester gastierte, gab diesmal das englische BBC-Orchester unter Sir Malcolm Sargent zwei verschiedene Sibelius-Programme. Die Engländer gaben das Beispiel für ein Musizieren auf so hohem künstlerischen Niveau, wie man es in Finnland nicht zu hören gewohnt ist. Das Monumentale in den Werken von Sibelius wurde durch den Diri-

genten neben der fein ziselierten Herausarbeitung der Einzelheiten in lebendiger Weise gestaltet.

Von finnischer Seite standen die Konzerte von Martti Similä, wohl dem besten heutigen Sibelius-Interpreten, und Jussi Jalas, dem Schwiegersohn von Sibelius, im Vordergrund. Beide Konzerte waren programmtechnisch aufgelockert, indem auch andere finnische Komponisten vertreten waren: neben der 4. Symphonie von Sibelius dirigierte Similä die prachtvolle und lebendige 3. Symphonie des nordfinnischen Komponisten Leevi Madetoja (1887—1947), die sich vollwertig neben Sibelius behauptete. Und Jussi Jalas gestaltete neben der 2. Symphonie von Sibelius ein modernes finnisches Werk, Aarre Merikantos „Der Raub Kyllikkis“, ein Motiv aus Kalevala. Alle diese Werke würden wohl auch im Auslande am besten die charakteristischen Eigenheiten von Sibelius und anderer finnischer Musik repräsentieren.

Auch diesmal bestätigte sich wieder Sibelius als einer der bedeutendsten neueren Liedschöpfer. Der sympathische französische Bariton Gérard Souzay konnte sich leider in den Sibeliusliedern und den ihnen gegenüber stark abfallenden Liedern von Yrjö Kilpinen nicht richtig ausgeben. Es ist schade, daß hervorragende ausländische Solisten gezwungen werden, nur finnische Programme zu geben. Die einheimische Sängerin Aulikki Rautawaara brachte einen Zyklus wenig bekannter Sibelius-Lieder in vorbildlich schöner Tonführung, sowie die einzige und geglückte Uraufführung der Festwoche, Vier Liebeslieder „Mit dir“ des finnlandschwedischen Komponisten, ihres jetzigen Gatten, Erik Bergman (geb. 1911), der zu den ganz wenigen Komponisten Finnlands im Gefolge Schönbergs gehört.

Einen Höhepunkt bildete wieder das Violinkonzert von Sibelius, diesmal von dem in Mexico lebenden polnischen Geiger Henryk Szeryng hinreißend schön mit überströmender Herzenswärme gespielt — die Zuhörer waren begeistert. — Der dänische Pianist Victor Schiøler spielte Selim Palmgrens (1878—1951) farbreiches Pianokonzert Nr. 2 „Der Fluß“ mit souveräner, persönlicher Gestaltungskraft. — Schönste Kammermusikultur vermittelte das Prager Smetana-Quartett mit Sibelius' einzigem Streichquartett „Voces intimae“.

Um die heutige finnische Musik besonders dem Ausländer darzubieten, findet bei jeder Sibelius-Woche an einem Nachmittag eine (kostenlose) Vorführung von Band und Schallplatte nebst kurzer Einführung statt, die sich bereits bestens ein-

geführt hat. Man hörte diesmal zehn Komponisten. Auch hier zeigte sich wieder, daß in erster Linie repräsentativ für finnische Musik u. a. sind: *Uuno Klami* (1900), dessen „Karelische Rhapsodie“ in ihrer glänzenden, farbreichen Orchestrierung sicher auch das ausländische Konzertpublikum begeistern würde, dann *Einar Englund* (1916), ein musikalischer Weltbürger der modernen Tonsprache, *Eino Rautavaara* (1928), mit einer ausgezeichneten Suite für Piano „Die Spielleute“ mit kürzeren, prägnanten pianistischen Streiflichtern, *Ahti Sonninen* (1914) und *Tauno Pykkänen* (1918).

Die bisherigen sechs Sibelius-Wochen zeigen deutlich die Gefahr eines Sibelius-Kultes, anstatt daß die vielseitige gesamtfinnische Musik im Mittelpunkt stände. Außerdem wäre es für das künstlerische Niveau wünschenswert, daß für ausreichende Proben der Orchester Sorge getragen wird.

Friedrich Ege

HOLLAND-FESTIVAL

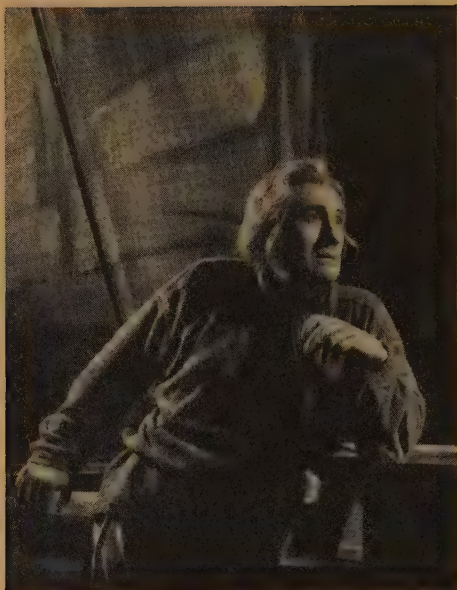
den Haag, Amsterdam

Der Schwerpunkt des diesjährigen Holland-Festivals lag nicht so sehr auf dem Gebiet der symphonischen Orchestermusik, sondern auf demjenigen der Kammermusik und der dramatischen Musik. Erstere stand ganz im Zeichen Mozarts. Es gab drei Konzerte mit Quartetten und Quintetten, mit großer Musikalität und technischer Vollendung, doch zu wenig Wärme vom englischen Amadeusquartett gespielt, und weitere vier Abende des nun ein Jahr bestehenden niederländischen Kammerorchesters, das große Fortschritte in der Homogenität des Klanges gemacht hat. *Simon Goldberg* überzeugt allerdings mehr als Geiger denn als Dirigent. Das letzte Konzert dieses Zyklus, an dem der niederländische Kammerchor mitwirkte und das unter der inspirierenden Leitung seines Dirigenten *Felix de Nobel* stand, brachte — bis auf das *Ave Verum* — weniger bekannte geistliche Werke des jungen Mozart. Schumanns 100. Todestag wurde nur mit einem, doch vom Alltäglichen abweichenden Kammermusik-Programm gedacht (mit u. a. *Peter Pears*, *Hermann Schey*, *Benjamin Britten*).

Das Niveau der Symphoniekonzerte entsprach nicht ganz den Erwartungen. Das Streben, im Holland-Festival nicht das Repertoire der Winterkonzertsaison zu wiederholen, führte zu einigen Kompromissen, die einen unbefriedigenden Eindruck hinterließen. Das Philharmonische Orchester aus Prag hätte in einem slawischen Meisterwerk schwungvoller musiziert als in Dvořáks noch

sehr mit Brahms verbundener 1. Symphonie oder gar in der recht fantasielosen „Mährischen Tanzfantasie“ von *Klement Slavicky*; erst mit der Zugabe (slawischer Tanz von *Dvořák*) vermochte *Karl Ančerl* das Publikum zu begeistern. *Eduard van Beinum* brachte mit dem Concertgebouw-orchester die Erstaufführung der 1921 komponierten exaltierten 2. Symphonie des Niederländers *Matthijs Vermeulen*. Eine Erquickung war das Mozartkonzert desselben Orchesters unter der Leitung von *Otto Klemperer* mit der Pianistin *Annie Fischer* (Es-dur Konzert KV 482) und dem Oboisten *Haakon Stotijn*. Rudi Stefans Orchestermusik wurde von *Rudolf Kempe*, dessen erstes Auftreten in Holland sehr erfolgreich war, eingeführt. *Eduard Flipse*, der unermüdlige Leiter der Rotterdamer Philharmoniker, setzte sich wieder für Mahler (7. Symphonie) ein.

Eine besondere Ehrung wurde dem niederländischen Komponisten und hervorragenden Musikpädagogen *Sem Dresden* anlässlich seines 75. Geburtstages zuteil. Die von ihm aufgeführten Oratorien „*St. Antoine*“ und „*St. Joris*“ zeugen allerdings mehr von großem Können als von warmer Menschlichkeit. Überraschendes Talent besitzt der mit dem Radio Philharmonischen Orchester zum ersten Mal an die Öffentlichkeit getretene 26jährige holländische Dirigent *Bernard Haitink* (*Gluck*, *Cherubini*, *Ravel*, *Debussy*). Gleichförmig und matt dirigierte dagegen der berühmte *Henri Tomasi* das Haager Residenz-Orchester (*Saint-Saëns*, *Honegger*, *Ravel*). Auch als Komponist seiner im Frühjahr in Bordeaux uraufgeführten Oper „*Sampiero Corso*“ (eine Art korsikanischer *Othello*), in der er die Ballettoper zu neuem Leben zu erwecken versucht, hat er versagt, obwohl die niederländische Oper diesem Werk gewiß alle Sorgfalt zuteil werden ließ. „*Fidelio*“ dagegen war unter der Leitung von *Alexander Krannhals* mit den auf internationaler Höhe stehenden holländischen Sängern *Gré Brouwenstijn* und *Guus Hoekman* sowie den Gästen *Wilhelm Ernst*, *Josef Metternich* und *Walter Jenckel* ein großer Erfolg. Die von älteren Mitgliedern der Niederländischen Oper getragene Aufführung (ebenfalls unter *Krannhals*) des „*Peter Grimes*“ von *Britten* wurde durch die von *Frans Vroons* ergreifend dargestellte Hauptrolle ein erschütterndes Erlebnis. Der Entdeckung der jugoslawischen Oper aus *Ljubljana* verdankte das sehr begeisterte Publikum eine hinreißende Aufführung von *Prokofjews* satyrischer Oper „*Die*



„Peter Grimes“ in Amsterdam
Frans Kroons in der Titelpartie
Foto: partitam pictures, Amsterdam

Liebe für die drei Orangen“, in der vor allem die Männer durch ihre klangschönen und strahlenden Stimmen auffielen (Ladko Korošec, Janez Lipušček). Ein unübertreffbarer vokaler Höhepunkt war der von Mitgliedern der Mailänder Scala (Dirigent Carlo Giulini) gebrachte „Falstaff“.

Eine Stiefmutterrolle spielte dieses Jahr das Schauspiel, das nur von Jean Vilars „Théâtre National Populaire“ würdig vertreten wurde, da mit den niederländischen Bühnen keine Zusammenarbeit erreicht werden konnte und das Stuttgarter Theater in „Maria Stuart“ — trotz guter einzelner Leistungen — durch seine theatralische Regie (Paul Hoffmann) ganz im Schatten der Franzosen zu stehen kam. Die Ballettliebhaber mußten sich — anstelle des angekündigten Moskauer Bolschoiballettes — mit dem guten, doch kühlen „London Festival Ballet“ begnügen.

Sylvia van Ameringen

SCHUMANN-FEST

Zwickau

Mit Stolz kann die Geburtsstadt Robert Schumanns auf die Ergebnisse ihres „Deutschen Schumann-Festes“ zur 100. Wiederkehr des Todestages des Meisters zurückblicken. Zwar hat die alte sächsische Bergmannsstadt das Werk ihres großen

Sohnes stets in Ehren gehalten; aber zu einem Fest dieses Umfangs und reichhaltigen Inhalts war es bisher noch nicht gekommen. Man bereitete Schumann ähnlich der von Robert und Clara im Jahre 1847 besuchten Festwoche ein rechtes „Volksfest“ der Musik. Die starke Anteilnahme der Bevölkerung fiel dabei neben der lebhaften Beteiligung der Schumann-Freunde aus ganz Deutschland und dem Ausland angenehm auf. Jedes der zahlreichen Sinfonie- und Kammermusikkonzerte war ausverkauft.

Vielleicht war die freudigste Überraschung, die der Gast in Zwickau erleben konnte, das in neuen, frischen Farben wiedererstandene Geburtshaus am Hauptmarkt (siehe Musica, Heft 7/8, S. 489).

Die Musikalität des Zwickauer Milieus erfuhr man in zahlreichen Konzerten, die der achttägigen Festwoche das künstlerische Gesicht verliehen. Der Hauptakzent lag dabei auf dem bekannten volkstümlichen Schumann — die naheliegende Chance, einmal das weniger vertraute und verbreitete Schaffen des Meisters (etwa seine Oper „Genoveva“ oder manches Dokument der letzten Düsseldorfer Zeit) zum Leben zu erwecken, wurde nicht genutzt. Immerhin gab es eine Reihe von Seltenheiten zu hören: so das köstliche „Minnespiel“ aus Rückerts Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen und Klavier op. 113 oder die in ihrem Wert unterschiedlichen „Märchenerzählungen“ für Klavier, Klarinette und Bratsche op. 132; auch das opus 92, „Introduktion und Allegro appassionata für Klavier und Orchester“, dürfte kaum zu Schumanns bevorzugten Werken zählen. So recht die künstlerische Mitte des Festes war die beglückende Darbietung des romantischen Oratoriums „Das Paradies und die Peri“ durch den Berliner Rundfunk: Chor, Orchester und Solisten (voran die schlechthin ideale Peri der Sopranistin Ingeborg Wenglor) erreichten unter Leitung von Helmut Koch ein imponierendes Gesamtniveau. Es versteht sich, daß man das edle Werk in der Originalgestalt aufführte; man erinnert sich noch mit Schrecken der Umstellung der einzelnen Teile, die man vor nicht allzu langer Zeit aus „ideologischen Gründen“ vornahm. Nicht ganz leicht war es gewesen, die geeigneten Klangkörper für die Sinfoniekonzerte zu gewinnen. Aber die vorhandenen Orchester aus Zwickau (Städtisches Orchester), Halle (Staatliches Sinfonie-Orchester) und Leipzig (Rundfunk-Sinfonie-Orchester) hielten sich tapfer. Unter den Nachgestaltungen der vier Sinfonien darf man der der



Richard Wagner: „Rheingold“ in Florenz

„Vierten“ durch Heinz Bongartz den Vorzug vor den mehr sachlich vermittelnden von Hans Stork und Horst Förster geben. Als Interpret des Klavierkonzerts, dieser Krone der Gattung, ließ Wilhelm Kempf die begeisterten Hörer an seinem eigenen Schumann-Erlebnis teilhaben: eine aus Poesie und Kraft wunderbar gemischte konzertante Darbietung. Ebenso wurde Ludwig Hoelscher als berufener Solist des Cellokonzerts gefeiert. Das opus 92 erhielt durch Eberhard Rebling Gefühl und Bewußtsein in einem. Bei einem reinen Klavierabend erfreute einer der jüngeren Pianistengeneration: Gerhard Puchelt, vorbildlich besonders als Gestalter der Abegg-Variationen opus 1. Der „Dichterliebe“ lieh der Bariton Karl Schmitt-Walter (begleitet von Hans Löwlein) die lyrische Kultur seines Liedvortrags. Ein Höhepunkt der Woche war das Auftreten der in Berlin ausgezeichneten Preisträger des Internationalen Schumann-Wettbewerbs für Gesang und Klavier; unter ihnen die hervorragend begabte 19jährige Steuer-Schülerin Annerose Schmidt, für die es offenbar keine technischen Schwierigkeiten gibt. Enttäuschend allein der Abend von Kammermusiksolisten des Berliner Rundfunks, bei dem (bis auf den Bratscher Karl Suske und den Klarinetisten Ewald Koch) eine gewisse Distanz gegenüber Schumann nicht zu überhören war.

So war dem vom Deutschen Schumann-Komitee einberufenen Fest ein voller Erfolg beschieden. In der die Woche eröffnenden Festsitzung des Komitees hatte der amtierende Präsident, Professor Dr. Karl Laux, mit warmherzigen Worten des verstorbenen Präsidenten Hermann Abendroth gedacht; die eigentliche Festansprache hielt der Stellvertreter des Ministers für Kultur, Professor Hans Pischner. Im Mittelpunkt des Festakts am Abend des Todestages stand eine Rede des Volkskammerpräsidenten Dr. Johannes Dieckmann. Die Gewißheit, daß mit diesem Schumann-Fest unsrem Bemühen um das unvergängliche Werk dieses Großen deutscher Musik neue Richtung gegeben worden ist, war allgemein. Es entspricht der Größe der Aufgabe, wenn man am Ende der Festwoche ein Initiativ-Komitee unter der Ehrenpräsidentschaft des Münchner Altmeisters Joseph Haas (der den letzten Zwickauer Tagen beiwohnte) begründet wurde, das die Wiederaufnahme der alten „Robert-Schumann-Gesellschaft“ mit dem Sitz Zwickau einleiten soll.

Ernst Krause

19. MUSIKMAI

Florenz

Im Gegensatz zu den Venediger internationalen Musikfesten findet man bei den Florentiner Tontagungen vornehmlich das Musiktheater berück-

sichtigt. Von den rund 30 Aufführungen in der Zeit vom Anfang Mai bis zum Anfang Juli, welche für das Fest vorgesehen waren, fand man ziemlich genau zwei Drittel dem Musiktheater vorbehalten. Leider wies der heurige Plan einen fühlbaren Mangel auf, er enthielt nämlich kein einziges zeitgenössisches Werk, geschweige denn eine Erst- oder gar eine Uraufführung eines lebenden Komponisten. Zum Ersatz dafür hatte ihr vor allem der einheimische Opernfreund etwas Besonderes zu verdanken; die erste vollständige Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“ am Arno, eine prachtvolle Wiedergabe mit deutschen Künstlern, während die außerdem berücksichtigten Bühnenwerke von Verdi, „La Traviata“, „Die Macht des Schicksals“ und „Don Carlos“, eine willkommene Gegenüberstellung zu der ungefähr gleichzeitig entstandenen Tetralogie des großen Antipoden ermöglichten.

Für die Aufführung des „Ring“ hatte man sich eine Auswahl bester Einzelkräfte verschiedener namhafter Bühnen kommen lassen. Mit Herta Wilfert (Sieglinde), Birgit Nilsson (Brünhilde), Irmgard Barth (Fricka), Ruth Siewert (Erda), Wolfgang Windgassen (Loge, Siegmund und Siegfried), Paul Kuen (Mime), Tomislav Neralic (Wotan) und Otto von Rohr (Hunding und Fafner) kamen unter der überlegenen Leitung des Kapellmeisters Herbert Charlier und des Regisseurs Frank de Quell Wiedergaben zustande, die klanglich wie szenisch dem Willen des Bayreuther Meisters in hohem Grade gerecht wurden. Die großlinig und weitflächig gesehenen Dekorationen Cajo Kühnlys, der gleichfalls deutscher Abkunft ist, strebten sichtlich den Ausgleich zwischen der naturalistischen Auffassung des Bühnenrahmens der Wagnerzeit und einer leichten Stilisierung der Szenenbilder an. Außerordentlich — wie sonst nur bei den Vorführungen der nationalen Lieblingsoper — die Zustimmung für Werk und Wiedergabe. Die Zuhörerschaft klatschte nach hiesigem Brauche immer wieder bei offener Szene.

Mit einem Ballettabend wurden die Festspiele im Bobolipark zu Ende geführt. Die Tänze und die pantomimischen Bühnenvorgänge hatte Aurelio M. Milloß dem leistungsfähigen Ballett des Stadttheaters sachgemäß und einfühlsam einstudiert. Beethovens „Geschöpfe des Prometheus“, deren von Salvatore Viganò stammendes Szenenbuch verloren gegangen und von Milloß hübsch rekonstruiert worden ist, machte den Anfang und wurde von ihm in gepflegter Form vor Augen geführt. Ungefähr dasselbe galt für das „choreographische

Divertimento“ aus Verdis „Sizilianischer Vesper“, das die vier Jahreszeiten szenisch und musikalisch symbolisiert. Richard Strauß' „Josephslegende“ bildete den Abschluß jeder Ballettvorführung. Man darf wohl sagen, daß das Buch und die Musik dieser Pantomime, eines der am meisten vernachlässigten Bühnenwerke des genialen Tonmeisters, erst in einer so großen, großartigen und prunkvollen Schaustätte, wie sie der Park hinter dem Pittipalast in der phantastischen Aufmachung eines merkwürdigerweise ungenannten Bühnenkünstlers war, ihre letzte Erfüllung findet. Schade nur, daß, wie jedes Naturtheater, so auch dieses so viel Orchesterklang „frißt“, insbesondere aber der Wirkung der Streichinstrumente sehr abträglich ist. Von der beträchtlichen Anzahl der Tänzer seien hier mit den Damen Helene Tailine, Antonietta Nicoli, Bianca Resi und Brenda Hamlyn sowie den Herren Boris Tailine, Esterban Cerda, René Bon und Ludwig Durst die Träger der am meisten hervortretenden Rollen hervorgehoben. Vor dem Orchester legte Maestro Bruno Bartoletti seine drei Partituren im engen Anschlusse an die Vorgänge auf der Bühne wie an ihre Stileigentümlichkeiten aus.

Während man bühnenmusikalische Werke lediglich aus der Zeitspanne vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts berücksichtigt sah, schlug die in den neun Konzerten vorgetragene Musik den weiten Bogen von der zweiten Hälfte des 16. Säkulums bis zur Gegenwart. Eine Reihe Solisten ersten Ranges — der Geiger Heifetz und die Klavieristen Horszowski, Arrau, Benedetti-Michelangeli, Gorini und Lorenzetti — ließ sich in eigenen Abenden hören; von Vokal- und Instrumentalvereinigungen der von Wallace Woodworth geleitete Harvard Glee Club, der Chor des Musikmai selbst in der von Ghedini bearbeiteten Monteverdischen „Vesper der glückseligen Jungfrau“, das Holländische Kammerorchester unter der Führung von Szymon Goldberg an zwei Abenden mit Bachs Brandenburgischen Konzerten, Paul Klecki mit dem Orchester des Musikmai in einem nur Beethoven gewidmeten Konzert. Die stärksten Eindrücke, die von all diesen Konzertveranstaltungen ausgingen, verdankte man offenbar dem etwa 50köpfigen englischen Männerchor, in dessen Vorträgen, die internationale polyphone Stücke von Palestrina bis zur Gegenwart einschlossen, Fülle und Ausgleich des Klanges, gute Stimmbildung und höchste Präzision miteinander einen wahrhaft beglückenden Bund eingingen.

Max Unger

5. INTERNATIONALE ORGELWOCHE

Nürnberg

Wie in den Vorjahren, so spielten auch diesmal führende Organisten aus Italien, Frankreich, England und Deutschland in 6 Konzerten und boten meisterhaft ausgeführte, interessante Programme dar, doch erschienen die Orchester- und Chorkonzerte durch die aufgeführten Werke und ihre Interpreten noch reizvoller und gewichtiger, wodurch die schon im Vorjahr sich anbahnende Ausweitung von der Orgelmusik zur *musica sacra* hin deutlich unterstrichen wurde. Mit einer Ausstellung „Alte Musik und ihre Instrumente“ wurde die Internationale Orgelwoche im Germanischen Museum eröffnet. Prof. Dr. *Friedrich Blume* (Kiel) sprach dabei über die „Wandlungen der Musikgeschichte“. Der Redner, der die Wandlungen in Form und Klang bei gleichbleibendem Tonmaterial von der Frühzeit der abendländischen Musik bis zur Zwölftontechnik aufzeichnete und einen starken Trennungsstrich gegenüber der elektronischen Musik zog, enthüllte, wie das Neue, aus unzähligen (weltlichen und geistlichen) Quellen gespeist, in jeder Epoche bereits latent vorhanden war und von den führenden Komponisten verwendet, stets zu einer „ars nova“ wurde.

Für das Eröffnungskonzert hatte man an den Dirigenten und das Orchester höchste Anforderungen gestellt, für die Musikfreunde wurde es, von der Programmgestaltung her betrachtet, die interessanteste Veranstaltung. *Carl Gorvin* (Berlin) hatte nur mit Widerstreben das ungemein schwierige und keineswegs dankbare Programm übernommen. Schon die Ouvertüre in G für Orchester von dem in Cadolzburg bei Nürnberg geborenen *Georg Pisendel* ließ aufhorchen. Es folgte *Wolfgang Fortners*: „The Creation“ für Bariton und Orchester. Das Werk, Sacher in Basel gewidmet und von ihm mit dem englischen Originaltext aus der Taufe gehoben, erklang hier, von *Eva Hesse* übersetzt, zum ersten Male in deutscher Sprache. Der Textdichter, der verstorbene Negerprofessor *James Waldon Johnson*, schildert in knappen, glaubensstarken Worten die Schöpfung in einem der schwarzen Rasse eigenen, fast kindlich anmutenden Mystizismus. In sieben Reihen, den sieben Schöpfungstagen entsprechend, schrieb Fortner eine Musik dazu, die hochintellektuell die Zwölftontechnik verwendend, das Konstruktive vergessen läßt und den Hörer stark beeindruckt. *Carl Gorvin* hatte sich aus dem Fränkischen Landesorchester einen Klangkörper von seltener

Geschlossenheit und Musizierfreudigkeit geschaffen. Er gestaltete Form und Inhalt des Werkes in vielfarbiger Lebendigkeit und erwies sich als eine stark profilierte Dirigentenpersönlichkeit. In *Hans Olaf Hudemann* stand ihm ein Sänger zur Seite, der den oft rein instrumental gearbeiteten, schwierigen Solopart mit suggestiver Kraft sehr überzeugend und eindrucksvoll gestaltete. Im Gegensatz zu Fortners asketisch wirkender Ausdrucksweise musizierte *Govin Kaminskis* Dorische Musik für Orchester, dieses stellenweise in romantischer Tonfülle schwebende, modern anklingende, aber fest in Bachscher und vorbarocker Tradition wurzelnde, mit solistischer Filigranarbeit versehene Werk, klar und durchsichtig.

Die Thomaner sangen Motetten von *Hans Leo Haßler*, *Ph. Dulichius*, *Schütz* und *J. N. David*. In *Kaminskis* Motette „Der Mensch lebt und bestet“ wurde das Altsolo, das das Volumen jeder noch so schönen Knabenstimme übersteigt, gelegentlich durch den sechsstimmigen Chorsatz verdeckt. Orgelmusik von *Franz Tunder*, *Heinrich Kaminski* und *Joh. Seb. Bach* umrahmte die Gesänge dieses großartigen Konzerts. Unter *Ekkehard Tietzes* Leitung haben die Thomaner weder an der Leuchtkraft ihrer Stimmen noch an ihrer Musizierfreudigkeit eingebüßt. Das trat bei einem Vergleich mit der Motette des folgenden Abends besonders deutlich zutage. Wahrscheinlich als eine Verbeugung vor der alten evangelischen Bischofskirche Bayerns, *St. Lorenz*, sang der Chor des Bayerischen Rundfunks Bachs „Jesu meine Freude“ und Mozarts Messe c-moll (KV 427). *Eugen Jochum* gestaltete besonders die Messe zu einem Erlebnis. In *Ilse Hollweg*, *Annelies Kupper*, *Lorenz Fehenberger* und *Hans Braun* als Solisten, dem Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks stand ihm ein Klangkörper von seltener Perfektion zur Verfügung.

Das Chorkonzert des Lehrer-Gesangvereins Nürnberg mit dem Fränkischen Landesorchester unter *Max Loy* hatte Niveau. In zwei a cappella-Chören von *Hugo Distler* und dem Anthem „Mein Lied sing auf ewig“ (Ps. 89) von *G. F. Händel* bewies die Chorgemeinschaft mit einer beachtlichen Wiedergabe dieser Werke eine erfreuliche Leistung. Der Muziekkring Obrecht, Amsterdam, brachte Werke aus dem 13.—16. Jahrhundert zu Gehör. Diese noch junge Musikgemeinschaft, die zum ersten Male außerhalb der niederländischen Grenzen zu hören war, besteht aus 10 Damen und

Herren. Sie erwecken mit ihren alten Instrumenten (Fiedel, kleine Harfe, Blockflöten, Gambe, Laute, Portativ, Zink und Posaune) und ihren herrlichen Stimmen (besonders erstaunlich der Männeralt Paul Hammeleers) die Kunst der ars nova nicht nur zu neuem Leben, sie machen sie durch die frische Interpretation unter Hans van den Hombergh zu einem Genuß für jeden Musikfreund.

Die Orgelkonzerte erschienen durch die nationale Färbung ihrer Programme besonders reizvoll. John Webster vom University-College in Oxford spielte außer britischen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts zwei Werke zeitgenössischer Komponisten (Chorale-Prelude on a plainsong melody von Peter Evans, geb. 1929, und Sonate in one movement von Alan Gibbs, geb. 1932), sein blinder Kollege Gaston Litaize (Paris) französische Meister der gleichen Epochen, außerdem Olivier Messiaen und eine eigene Komposition. Bei einer Improvisation über ein gestelltes Thema erwies er sich als ein Meister dieser leider immer mehr verschwindenden Kunst. Fernando Germani, Rom, musizierte Werke von Frescobaldi, Michealangelo Rossi, Juan Cabanilles und Antonio Vivaldi, Helmut Walcha Jan Pieters Sweelinck, Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude und Nikolaus Bruhns. Alle interpretierten ihre Programme mit großer Farbigkeit, mit musikantischer Virtuosität und musikalischem Einfühlungsvermögen in die verschiedenen Stil-epochen. Eine Komposition J. S. Bachs spielte jeder von ihnen mit bewegendem nüancenreichem Orgelkolorit. Von den beiden Nürnberger Organisten brachte Friedrich Ehrlinger süddeutsche Orgelmeister der Barockzeit (Steigleder, Froberger, Kerll, Murschhauser, Muffat, Speth, Pachelbel), während Rudolf Zartner Werke unserer Zeit (Paul Hindemith, Harald Genzmer, Karl Höller) erklingen ließ.

Abschluß und Höhepunkt der Orgelwoche bildete Paul Hindemiths Kantate „Ite angeli veloces“ mit dem Komponisten am Pult. Dieses Werk — am Todestage des Textdichters Paul Claudel beendet — erlebte schon bei der Aufführung des zuerst komponierten (dritten) Teiles anlässlich des Internationalen Musikkongresses in Brüssel Beifallstürme. Hindemith schrieb dazu eine Musik, die eingängig, doch nicht unkompliziert, von mitreißender künstlerischer Glut ist und erst einzelne kurze Motive, dann etwas längere Viertakter von den Zuhörern nachsingen läßt, so daß Solisten,

Chor, Orchester und Publikum vom Dirigentenpult aus beherrscht, willige Glieder einer begeisterten Musiziergemeinschaft werden. Maria Hoeffgen (Alt) und Helmut Melchert (Tenor), die Nürnberger Singgemeinschaft (Waldemar Klink) und das Fränkische Landesorchester wetteiferten mit dem Publikum und machten die Aufführung zu einem einmaligen Erlebnis für alle Anwesenden.
Martin Lange

NYMPHENBURGER SOMMERSPIELE München

Zum 11. Male riefen die „Freunde der Residenz“ als Auftakt des Münchner Festsommers zu ihren Sommerspielen, die sich von Jahr zu Jahr mehr zu einer hochkultivierten Pflegestätte der Kammermusik entwickelt haben. Hier — im artgleichen Raum des Steinernen Saales, dem ein Meister wie Francois Cuvillies seinen letzten Rokoko-schmuck gab — ist der rechte Ort für das intime Musizieren, wie es im Eröffnungskonzert das Münchner Kammerorchester unter Christoph Stepp mit kostbaren Proben alter Meister — Pergolesi, Purcell und Bach — darbot. Selbst Benjamin Britens „Variationen über ein Thema von Frank Bridge“ entsprachen in ihrer üppigen Streicherpracht noch diesem allerdings ungleich graziöser durchgeformten Raum. Der zweite Abend brachte Kammermusik für Bläser in seltener Reinheit vom Münchner Bläserquintett gespielt. Hindemiths humorige Kleine Kammermusik für fünf Bläser fügte sich wie von selbst in die klassische Umgebung: Haydns G-dur-Trio für Flöte, Oboe und Fagott, Massimiliano Neris Sonate à quattro und Mozarts über alles Diesseits erhabene c-moll-Bläser-Oktett KV 388 mit seinem kühnen Variationssatz. Einem hochbefriedigenden Abend des Stuttgarter Kammerorchesters unter Karl Münchinger, der Händel, Bach, Marcello, Pergolesi und Vivaldi musizierte, folgte als Höhepunkt der Sommerspiele ein Konzert des belgischen Ensembles „Pro musica antiqua“. Unbekannte Musik des Mittelalters und der Renaissance wurde zu einer klingenden Lektion über Musikgeschichte der Mehrstimmigkeit von beginnenden Versuchen bis zu ihrer ersten Hochblüte in den Niederlanden eines Dufay und Josquin des Prés und weiter bis zu Gastoldis geschliffenen Balletti und Monteverdis prächtigen Klangbildern. Solche Musik wahrhaft lebendig darzustellen, ohne sie in trockener Sachlichkeit auszudürren, vermögen nur ganz aus dem Geist und dem Herzen musizierende Menschen, wie sie dieses Ensemble, von seinem Leiter Safford Cape inspiriert, umfaßt.

Was Nymphenburg an „erlustigender Augenweide“ des Rokoko birgt, fand seine musikalische Ergänzung für das Ohr in einem Mozart-Konzert der trefflich musizierenden Münchner Philharmoniker unter Leitung des sicher und auf zügige Tempi bedachten Carl Gorwin (Berlin), in der Ballettmusik „Les petits riens“ etwa, in dem köstlichen Divertimento KV 251 nicht minder oder auch in dem von Kurt Redel mit duftigem Flöten-ton geblasenen Konzert für Flöte und Harfe, bei dem einige Geringschätzung Mozarts für die Harfe nicht zu überhören ist (und durch eine ziemlich trockene Spielart der Harfenistin Dora Wagner noch betont erschien). Streichquintette von Beethoven und Mozart (in g-moll) spielte das Hausegger Quartett aus Hannover, in dem mangels rechter Primariusführung von Friedrich von Hausegger kein homogener Quintettklang aufkommen will; es ergänzte sein Programm mit Brahms' Klavierquintett in f-moll, mit Walter Bohle als Pianisten.

Zwei Abende von hoher Qualität vollendeten diese Konzertreihe: ein Beethoven gewidmetes Programm Ludwig Hoelschers, ausgezeichnet begleitet von dem jungen Pianisten Jörg Demus (Wien). Hoelschers unablässig werkformende Spielart ließ das Wagnis gelingen, einen Abend lang dasselbe Instrument für einen einzigen Komponisten einzusetzen. Gäste aus Italien „I musici di Roma“ brachten für die farbige und hinreißende Kammermusik ihrer großen Landsleute Corelli, Paisiello, Vivaldi und Rossini nicht nur das nötige Temperament, sondern auch die vollendete Stil- und Spieltechnik mit, so daß der Ausklang der Nymphenburger Sommerspiele 1956 deren Sinn abschließend darstellte: im lustvoll festlichen Raum die klingende Kongruenz in der Musik lebendig werden zu lassen.

Ludwig Wismeyer

ALLERLEI ZUM SOMMERSCHLUSS Frankfurt/M

Die Frankfurter Oper führte Puccinis von echtem Commedia-dell'arte-Geist übersprudelnde Komödie „Gianni Schicchi“ zusammen mit dem ersten zu dem Triptychon gehörenden Einakter „Der Mantel“ auf. Drei namhafte Künstler gewährleisteten ein festliches Niveau: Günther Rennert als Regisseur, der neuverpflichtete Frankfurter Bühnenbildner Hein Heckroth und Georg Solti als Dirigent. Während sich das Lustspiel als ein Juwel im deutschen Musiktheater eingebürgert hat, zeigt die auf einem Seineschleppkahn

im Kreise von Schiffern und Sackträgern spielende Schauerballade nicht mehr in solcher Frische strömende Erfindung wie frühere Werke Puccinis. Da bis zum grausigen Höhepunkt, dem Eifersuchtsmord des alternden Ehemannes an seinem Nebenbuhler, viel aktionsarme Partien vorüberziehen, war es gut, daß Rennert mit belebenden Situationen und beweglicher Führung der Sängerdarsteller eingriff. So war auch Hein Heckroths Vorgehen gerechtfertigt, der den riesigen Bühnenrahmen mit einem detailgetreuen naturalistischen Bühnenbild füllte, das mit der Kajüte auf dem Schleppkahn, und der höher gelegenen Seine-Straße zwei vom Panorama der Stadt Paris und der Notre Dame-Kathedrale überragte Spielebenen schuf. Solti schöpfte alle Möglichkeiten der an einzelnen Stimmungsphasen reichen Partitur feinnervig aus. Anny Schlemm war neben ihrem mit italienischem Timbre singenden Liebhaber Ernst Kozubs, mit fülligem, edel und doch metallisch klingendem Sopran eine souveräne Georgette. Mit unfehlbar zündender Wirkung entfesselte Günther Rennert in „Gianni Schicchi“ alle Geister ausgelassenen Komödiantentums, womit er sich gelegentlich fast etwas zu nahe an die Grenze des Burlesken begab. Die weiträumige, schlupfwinkelreiche Aufgliederung des Bühnenbildes (Heckroth), die im neunköpfigen Ensemble mit Falstaffkomik dominierende von Fritz Ollendorff verkörperte Gestalt des Erzschehms Gianni Schicchi und Georg Soltis blitzartig reagierende Charakterisierungskunst am Dirigentenpult waren gute Voraussetzungen zu einem eindeutigen Neuinszenierungserfolg.

*

Von „freundlichem Kontakt zwischen Jazz und moderner Musik“ sprach der Präsident der deutschen Jazzbewegung Olaf Hudtwalker bei der Eröffnung des 4. deutschen Jazz-Festivals, den die deutsche Föderation mit dem Hessischen Rundfunk in neuer Weise durchführte. Grundtendenz der Veranstaltungen war, eine klingende Bilanz von der gegenwärtigen Situation zu geben, erstmals Konzertkompositionen deutscher Jazzmusiker zu präsentieren sowie kompositorische Experimente und mancherlei Spielarten zu erproben. Tausende junger Hörer, ohne Sensationslüsternheit, ohne Bärte und wallende Haarflut, aufnahmebereit und kritikfreudig, kennzeichnen eine bemerkenswerte Wandlung gegenüber dem geräuschvollen Verlauf ekstatischer Jazzfansessions. Freilich trug der vorwiegend konzertante

Charakter der vier Veranstaltungen dazu bei. Bereits die *Jazz-Ouvertüre Erich Bedts* in der Wiedergabe durch W. Berkings Orchester, ein Kompositionsauftrag des Hessischen Rundfunks, verlangte virtuose Leistungen des Orchesters im Wechselspiel mit solistisch hervortretenden Einzelinstrumenten. Verwandte Anlage zeigte die gleichfalls auf Bestellung hin entstandene konventionelle *Suite für vier Temperamente* von *Joki Freund*, die in der Fixierung frei behandelter Jazzformen der Improvisation einen geringeren Anteil einräumt. So riß erst Liebermanns effektvolles *Konzert für Jazzband und Symphonieorchester*, von Otto Matzerath zündend interpretiert, die Begeisterung in die beabsichtigte Richtung, hier in raffinierter Kombination der Zwölftontechnik mit aggressiver Jazzatmosphäre. Den dem zünftigen Dixieland verschriebenen Puristen wollte der Vorrang eigens für das Festival arrangierter progressiver Machwerke mit „Hochschulcharakter“ nicht durchweg behagen. Kurt Edelhagen tat sich daher mit Caterina Valente zusammen, um schmissigen gebrauchsfertigen Jazz aus Übersee zu produzieren, wobei aber weder die beiden Lieder der Vielgerühmten, noch ihre Instrumentenimitationen, mit denen sie der Klarinette ihres Bruders sekundierte, das erwartete Niveau erreichten. Dem Kammermusikalischen zugewandt, temperamentsmäßig ohne Überspitzung aber mit der Neigung zum üppig Harmonischen, zu rauschenden Schlagzeugorgien und bis zum Artistischen gesteigerter Technik gefielen die wenig bekannten Combo-Ensembles, wie die humorbegabte *Raymond Droz-Dixieland-Jazzgroup* der Schweiz, das *Hans-Wolf Schneider Blue-Combo*, das wagemutige *Brauersextett* neben dem excellent konzertierenden *Rias-Combo*. Mit original pointierten a-cappella Beiträgen tat das *Spiritual Quintett-Düsseldorf* mit. Was für das gesamte Festival gilt, trifft auch für die zeitgemäßen Combos zu: sie arrangieren in Cool-Jazz-Manier, komponieren frisch drauflos, vernachlässigen aber die Improvisation als das spezifische Tummelfeld echten „Jazz-élans“.

*

Eine Veranstaltung der Frankfurter Sektion der internationalen Gesellschaft für Neue Musik und der Frankfurter Staatlichen Hochschule für Musik, die Absolventen und Studierende der Kompositionsklasse Kurt Hessenberg herausstellte, begann mit der *Elegie für Streichquartett* des 20jährigen Wiesbadeners Hans Zender, der sich,

nach vorausgehenden Studien bei Flössner und Fusan, bei Hessenberg letzten Schliff holt. In der von ihm selbst interpretierten *Fantasie für Klavier* (1953) mit einem toccatenhaft virtuos hämmern den Teil überzeugte er, offenbar an Blacher und Bartók geschult, allerdings mehr als in der etwas farblosen Elegie. Von dem solide fundierten Können des 26jährigen *Elmar Seidel*, der auch durch Günter Bialas und Oliver Messiaens unterwiesen wurde, gab die vom Komponisten gespielte Klavierfantasie (1953), die Yvonne Loriod bereits in London uraufgeführt hatte, eine imponierende Probe. In kühn kombinierten Rhythmen, in aggressiven Klanghärten und in einer in erfreulicher Konsequenz sich äußernden Tonsprache verrät Seidel kompromißlose Selbständigkeit und Selbstkritik.

Von der Kirchenmusik her fand der ehemals bei Hermann Heiß geförderte Reinhold Finkheiner zur Moderne, die vor allem in Strawinsky und Bartók geistige Paten stellte. Die universelle musikalische Intelligenz und die anpassungsfähige stilistische Geschmeidigkeit, die sich mit allen satztechnischen Feinheiten alten und neuen Kammermusikstils vertraut zeigt, sind schöne Früchte seines bisherigen Könnens, das sich in dem *Streichtrio* 1953 enthüllte, etwas weitschweifig noch in der Fülle von Einfällen, etwas routinemäßig glatt noch, aber mit echtem kammermusikalischen Instinkt. Das in der Pflege moderner Musik geschätzte *Lenzewski-Quartett* und das *Herrmann-Trio* waren werkgerechte virtuose Interpreten, denen die jungen Musikschaffenden viel verdanken.

Gottfried Schweizer

SPIELZEITAUSKLANG

München

Mit der Erstaufführung der Revolutionsoper „*Dantons Tod*“ von Gottfried von Einem setzte die Bayerische Staatsoper einen recht gewichtigen Schlußpunkt hinter ihre Spielzeit. Die von Lovro von Matačić sehr elastisch geführte und den materiellen Klanggehalt der Partitur sehr bestimmt betonende Aufführung ließ doch ziemlich deutlich klar werden, wie wenig im Grunde die starke Dichtung Büchners in ihrer sprachlichen Eigenkraft sich unter das Gesetz der Musik beugen läßt. Auch die intensive Musikalität des Komponisten, seine reiche, bildhaft-plastische Ausdruckssicherheit vermag darüber nicht hinwegzutäuschen. Einems Musik bleibt gleichsam vor dem Drama stehen, sie gibt nur den Widerschein des hochlodernden Sprachfeuers, durchdringt aber nicht

wesenhaft dessen heiße Flamme, sie fängt nicht die Dichtung zu dem selbständigen Symbol einer erhöhenden musikalischen Form ein. Allein die Orchesterzwischenspiele und die gewaltigen Chorszenen bleiben die unverwischbar stärksten Eindrücke. Die Regie von Heinz Arnold ließ sich von dem Atem der Dichtung führen, von der auch die Bühnenbilder von Helmut Jürgens stark inspiriert waren. Die Titelpartie sang der prachtvolle dänische Bariton Frans Andersson, in dessen ungestümer Leidenschaftlichkeit das ganze Bühnengeschehen sich konzentrierte.

Das Staatsopernballett zog die Aufmerksamkeit auf sich mit der deutschen Erstaufführung des Balletts „*The Rake's Progress*“ nach der Idee und mit der Musik von Gavin Gordon und in der choreographischen Gestalt von NINETTE DE VALOIS, in der das Werk vor 20 Jahren in London uraufgeführt wurde. Das Ballett ist eigentlich weiter nichts als die tänzerisch ausgeführte Wiedergabe der berühmten gesellschaftskritischen Bildfolge des englischen Malers William Hogarth aus dem 18. Jahrhundert, die ja auch das Libretto von Strawinskys gleichnamiger Oper angeregt hat. Fast minutiös in der echten Nachbildung der Gemälde, nicht nur in der Ausstattung, sondern ebenso in der Charakterisierung der einzelnen Typen wurde deren Atmosphäre voll gewahrt. Die Musik von Gavin Gordon mußte sich wohl an diese Zeitgebundenheit halten, so daß sie auf einen besonderen Anspruch auf Stil und Ausdruck verzichtet. Die Münchener Einstudierung durch Peggy van Praagh besaß ein starkes dramatisches Profil, gestützt auf die ausgezeichneten Spitzenkräfte des Staatsopernballetts wie Natascha Trofimowa und Heino Hallhuber. Am gleichen Abend führte der Staatsopernballettmeister Alan Carter seine nach Mozarts Ballettmusik zu „*Idomeneo*“ (bearbeitet von Robert Heger) choreographisch gestalteten Tanzszenen vor, deren naive Niedlichkeiten keineswegs der ernsten Größe von Mozarts Musik entsprachen.

Ein aus ersten Pariser Tanzsolisten zusammengestelltes Ballett-Ensemble brachte neue choreographische Schöpfungen mit, von denen die musikalisch bedeutungsvollsten eine Sinfonietta nach Albert Roussel, eine Szenenfolge „*Romeo und Julia*“ nach Musik von Serge Prokofieff und „*Die Vögel*“ nach Musik von Pietro Galli waren. Man bewunderte neben der stilvoll-virtuosen Präzision die Musikalität dieser Tänzer, die innige Übereinstimmung der choreographischen Bewegung mit der Bewegung der Musik.

Die Staatsoperette im Gärtnerplatztheater überprüft weiter die Literatur der klassischen Spieloper in der Hoffnung hier noch wertbeständiges zu finden, um damit das immer dünner werdende Operettenrepertoire aufzufüllen und zu stärken. So stellte sie jetzt „*Mignon*“ von Thomas zur Diskussion. Für die besondere Publikumsatmosphäre dieses Theaters besitzt das Werk zweifellos noch seine Reize, aber auch diese Aufführung, so liebevoll sie auch gestaltet war, verspricht keine Renaissance der Gattung. Willy Duvoisin hat die Inszenierung ernst genommen, dem Werk seine französische Liebenswürdigkeit gelassen, und Kurt Eichhorn der Partitur ihren historischen Eigenwert. Und so blieb die Aufführung im Grunde eine historische Reminiszenz daran, was den braven Bürger in der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Musiktheater entzückte, wie er sich „seinen“ Goethe empfindungsvoll zurechtlegte.

Im letzten Konzert der immer spannungsreichen Reihe „*Musica Viva*“ machte Hermann Scherchen den auffallenden Versuch der herb-kalten Messe von Strawinsky Klangwerte abzugewinnen, er stellte sich dabei in Widerspruch zu der klaren Absicht des Komponisten, der die Messe als einen „unmittelbaren Anruf des Geistes“ bezeichnete, und sie eigentlich jeglicher ästhetischen Diskussion entzog. Die Messe muß dann, zumal in der Atmosphäre des Konzertsaaes, für den unerfahrenen Hörer noch problematischer werden. Sie ist eben keine Expressivo-Musik, d. h. ihr Ausdruck ist von neutraler Unsinnlichkeit. Das Violinkonzert von Alban Berg dagegen kam dieser Einstellung von Scherchen stark entgegen und verströmte geradezu klangschwelgerische Reize, zumal es von dem eminent virtuosens Geiger Max Rostal (London) sehr empfindsam schmelzend aufgefaßt wurde.

*

Der in Zittau geborene und jetzt in München ansässige 33jährige Komponist Wolfgang Teuscher kommt aus der Schule von Wilhelm Maler-Detmold und Boris Blacher-Berlin. Das tragische Geschick der plötzlichen Erblindung hat Kraft und Absicht des Weiterschaffens nicht gelähmt, sondern eher noch verstärkt. Den Eindruck hinterließ ein Kompositionsabend mit einer Sonate für zwei Klaviere, einer Sonate für Flöte und Klavier und einer Reihe ernster Gesänge für Bariton und Klavier. Musik ist für Wolfgang Teuscher höchst persönliche Aussprache, die in den Gesängen fast den Grad subjektiven Bekenntnisses annimmt, aber eben dadurch auch wieder an Verbindlichkeit

verliert. Aber er vermag auch gelöst und frei zu musizieren. Die Flötensonate besitzt musikalischen Witz und lockere Phantasie, die bei der Sonate für zwei Klaviere noch etwas gewaltsam in den Dienst der Form gespannt erscheint.

Joachim Herrmann

REGER-TAGE

Schlüchtern

Die Kirchenmusikschule Schlüchtern der Evangelischen Landeskirche von Kurhessen-Waldeck (Leitung: Dr. Walter Blankenburg) veranstaltete an drei Abenden eine Folge von Konzerten, deren Programme auf Vokal- und Orgelwerke Max Reger hin zentriert waren. In der Summe der Konzerte — mit Gottesdienst, Vortrag und öffentlichem Rundgespräch — ging es, über den Gedächtnisakt zur 40. Wiederkehr von Regers Todestag hinaus, um die kirchenmusikalische Gegenwartsbedeutung des Komponisten, dessen Lebenswerk von manchen Kirchenmusikern unserer Zeit, mit dem Etikett „Romantik“ versehen, als untauglich für die heutige kirchliche Musikübung befunden wird. In dieser Situation ist das Unternehmen der Schlüchterner Kirchenmusikschule eine beispielhafte Tat.

Im Mittelpunkt der Schlüchterner Reger-Tage stand ein Rundgespräch, das die Bedeutung Max Regers für die kirchenmusikalische Gegenwart zum Thema hatte. Denn an Regers Werk, das man auch hier nicht negieren kann, zeigt sich, daß es mit der Ablehnung einer ganzen musikhistorischen Epoche, die in solchem Zusammenhang vergrößernd gern als „19. Jahrhundert“ bezeichnet wird, nicht getan ist. Nur gewaltsam ist an der Tatsache vorbeizugehen, daß Reger die Orgel, auch als vollgültiges Konzertinstrument, wieder entdeckte; daß Reger es war, der der Orgel und den Organisten als erster wieder höchste Aufgaben stellte und, nach einer Pause von 150 Jahren, die Orgelmusik erneut in den Raum der großen Kunst erhob. Gleichwohl sind die Meinungen der Fachleute über die gegenwärtige Bedeutung Regers als Orgelkomponist und für den weiteren Raum der Kirchenmusik bekanntlich nicht ungeteilt. Um so bemerkenswerter erscheint das Unternehmen der Schlüchterner Reger-Tage, das ein summarisches „Ja“ zum Problem „Reger-heute“ abgab.

Seitens des gesprochenen Wortes kam dieses zum Ausdruck in dem Referat von Prof. Dr. Michael Schneider (Detmold), mit dem das „Rundgespräch“ eingeleitet wurde. Der Redner spiegelte das Thema

in Einzelfragen der Aufführungspraxis Regerscher Orgelmusik, von denen er als überlegener Sachkenner eine Fülle behandelte, etwa die Frage des „Orgelgemäßen“, der „Dynamik“, der „Klangfarbe“, „Tempi“, „Artikulation“, „Phrasierung“, „Agogik“. Zum Schluß wandte er sich gegen einseitig historisierende Tendenzen im Orgelbau, die er als „spiritualisierenden Materialismus“ bezeichnete: „allein der Spieler und der Komponist machen das Instrument!“

Seitens des musikalischen Werkes trat das „Ja“ zu Reger's Gegenwartsrang mit einer umfangreichen Werkfolge in Erscheinung. In ihrem vokalen Teil zeigte sich, daß Reger's Choralkantaten für den Konzert- wie für den gottesdienstlichen Gebrauch wertvolles Gut darstellen, das mit dem Vorwurf und Vorurteil des „Romantisierens“ nicht abzutun ist: dies auch dank der vortrefflichen Wiedergabe unter Leitung von Werner Bieske. Das Schwergewicht der Schlüchterner Reger-Tage lag im instrumentalen Sektor. Der Kantatenabend wurde von den großen Orgelfantasien über die Choräle „Halleluja, Gott zu loben“ op. 52, 3 und „Ein feste Burg“ op. 27 umschlossen; durch solche Verbindung schälte sich die cantus-firmus-verpflichtete Wort-Ton-Einheit bei Reger eindrucklich heraus. Das erste rein instrumentale Konzert zog die — einenden und trennenden — Linien zwischen Bach und Reger. Orgelsolist dieser Konzerte war der Orgellehrer der Kirchenmusikschule, Richard Voge, der sich damit erneut als prominenter Spieler vorstellte. Den Abschluß bildete ein Orgelabend Michael Schneiders, der Reger instruktiv zwischen Händel und Mozart einerseits, Schumann und Kaminski andererseits stellte. Beide Organisten boten ein Musizieren festlichen Ranges, das, exemplarisch zugleich für eine jeder stilisierenden Einengung entbehrende Aufführungspraxis, auch in seiner technischen Perfektion Modellcharakter besaß.

Der positive Ertrag dieser Reger-Tage gründet sich im Künstlerischen, im Kirchlichen und — aktuell wie nur denkbar — im Pädagogischen. Geist und Praxis der Gesamtveranstaltung dürften die Ausbildung der Studierenden kräftig inspirieren: hier und, wie zu wünschen ist, weit über das Schlüchterner Institut hinaus. Siegfried Greis

SOMMERLICHE MUSIKTAGE

Hitzacker

Das Programm der Sommerlichen Musiktage, das sich auch in diesem Jahr durch eine ausgewogene Vielfalt auszeichnete, erlaubte, ziemlich genau

festzustellen, wo der aktive, gebildete Musikfreund von heute steht, wohin es ihn zieht. Von einer Flucht in die Ewigkeitswerte konnte jedenfalls keine Rede sein, eher von einem Trend zum Problematischen, zu allem, was diskutierbar ist. Neben unverminderter Klassikverehrung bestand lebendiges Interesse für neue Musik und für die Interpretationsprobleme der älteren.

Die alte Musik kam dreimal zu Wort. Mit einem Programm, das, unter Auslassung des deutschen Beitrags, erlesene Vokal- und Instrumentalstücke aus der Zeit zwischen 1200 und 1600 darbot, faszinierte die Gruppe „Pro Musica Antiqua“ unter Safford Cape, die auf diesem Gebiet zweifellos eine Spitzenstellung einnimmt. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Musik, deren praktische Pflege schon allein hinsichtlich des Stoffes Kennerschaft und Spezialistentum voraussetzt, bietet sich die Barockmusik heute in breiter Fülle zur allgemeinen Ausübung an. Gustav Siede gab mit seiner Gruppe mit der h-moll Suite und dem klug geordneten und sensibel instrumentierten „Musikalischen Opfer“, ein wahres Musterbeispiel stilgetreuen Bachspiels. In anregendem Gegensatz zu diesem behutsam besinnlichen Musizieren, stand die spontane Verve, mit der die „Virtuosi di Roma“, geleitet von Renato Fasano, vor allem Vivaldis „Jahreszeiten“ darboten. Beide Möglichkeiten wurden begeistert anerkannt.

Wer gewillt war, Mozart, Beethoven und Schubert einmal „historisch“ zu hören, den konnte ein Hammerflügel von 1829 überzeugen, auf dem Fritz Neumeyer in Gemeinschaft mit Künstlern wie Helmut Krebs („Schöne Müllerin“), Ulrich Grehling und Atis Teichmanis (Sonaten und Trios) musizierte. Die von historisierender Bezugnahme unangefochtene Größe der Klassik und Romantik wurde durch das unvergleichliche Végh-Quartett mit Mozart, Schumann und Brahms dokumentiert sowie durch ein Klavierprogramm Jan Natemanns, der, den hervorragenden Helmut Krebs vollendet begleitend, mit Ernst Kreneks „Tagebuch“ den Übergang zur zeitgenössischen Musik schuf.

Zwei Uraufführungen begegneten lebhaftem Interesse, ein „Quodlibet“ genanntes Divertissement für sieben Instrumente und Schlagzeug von Günter Bialas, das als ausgezeichnet gearbeitetes und zugleich witziges Stück anspruchsvoll moderner Musik seinen Weg machen wird, und die „Songs“ und „Creation“ von Rudolf v. Oertzen, durch die Negerlyrik unter Verwendung von

Tenor (H. Krebs), Chor (der Hamburgischen Musikhochschule unter Adolf Detel) und Jazz (Instrumentalkreis Viktor Reschke) wirkungsvolle illustrativ farbige Vertonung erfährt.

Der letzte Tag der Woche war Robert Schumanns Todestag. Der Meister wurde mit Chor, Lesung und Klavierspiel würdig geehrt. Die hervorragende Wiedergabe der vierhändigen Schumannvariationen von Brahms legte den Gedanken nahe, ähnlich gutem Nachwuchs künftig ein ganzes Konzert vorzubehalten. Karl Grebe

INTERNATIONALE MUSIKTAGE Konstanz

Inmitten der Flut von sommerlichen Musikfesten wissen die Konstanzer „Internationalen Musiktage“, die unter der künstlerischen Gesamtleitung von Dr. Richard Treiber nun schon zum siebenten Male stattfanden, durchaus ihre eigene Note zu wahren. Sie wird bestimmt durch die regelmäßige Heranziehung erlesener Kammermusik-Ensembles und durch eine organische „Internationalität“, die — ungeachtet der Abnützung dieses billigen Modeworts — aus der geographischen Lage der alten Kulturlandschaft am Bodensee von selbst erwächst.

Daß dabei namentlich das Schweizer zeitgenössische Musikschaffen vorherrscht, ist naheliegend. Dem siebzيجährigen Züricher Othmar Schoeck war eine Matinée auf Schloß Mainau gewidmet, wobei vor allem die Gottfried-Keller-Vertonungen den Reger-Schüler als charaktervollen Liedmeister auswiesen. Farbloser wirkte sein pastorales Intermezzo „Sommernacht“, das vom Züricher Collegium musicum unter Paul Sacher neben Arthur Honeggers blutvollerem Concerto da camera für Flöte, Englischhorn und Streichorchester dargeboten wurde. In einem Konzert des Winterthurer Stadtorchesters, das R. Treiber Gelegenheit gab, seine Fähigkeiten als Dirigent ins rechte Licht zu rücken, zeigt sich der im vergangenen Jahr verstorbene Willy Burkhard mit seiner „Piccola Sinfonia giocosa“ op. 81 als eigenstarke Persönlichkeit. Bei allem neoklassizistischen, divertimentoartigen Charakter, der sich schon in der Satzfolge ausprägt, verleugnet das Werk das kontrapunktische Können und die etwas schweizerisch-schwerblütige Handschrift seines Komponisten in keinem Takt. Demgegenüber mutete die Orgel-Canzone e-moll von Paul Müller (Zürich), die Anton Nowakowski neben Werken von Johann Nepomuk David, Reger und Bach im Münster interpretierte, recht harmlos-

akademisch an. Mit sacralen Sätzen von Hensenberg, Strawinsky und Wolfgang Jacobi gab der Chor des Bayerischen Rundfunks unter Josef Kugler eine stilvolle Umrahmung.

Das Konstanzer Städtische Orchester unter Richard Treiber brachte in seiner Serenade als Novität Heinrich Sutermeisters Divertimento für Streichorchester, wobei die notwendige Verlegung in den Saal des Insel-Hotels das Konzert des eigenartigen Reizes beraubte, den es unter dem abendlichen Himmel der Mainau sonst meist hatte. Besondere Erwähnung verdienen noch die mitreißende Wiedergabe von Hindemiths drittem Streichquartett durch das Vegh-Quartett sowie das erstmalige Auftreten des jugendlichen Farell-Klavierquartetts in Deutschland, das sich mit Werken von Schumann, Schostakowitsch und Brahms als hervorragende Kammermusik-Vereinigung auswies. Die ungewöhnliche Gegenüberstellung der Paganini-Variationen op. 26 von Boris Blacher mit Regers Mozart-Variationen durch das Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks unter Hans Müller-Kray beschloß glanzvoll den neunteiligen Konzertzyklus.

Franz Hirtler

MUSIKWOCHE IM BREISGAU

Staufen

Dieses intime Musikfest, das seit 1949 jährlich in dem freundlichen Breisgaustädtchen Staufen stattfindet, hat in den letzten Jahren bedeutend an Anziehungskraft gewonnen. Professor Ernst Duis und Bürgermeister Dr. Ullmann, die Begründer der Staufener Musikwochen, haben hier eine neue Art methodischer Musikübung herangebildet, die nicht nur dem fertigen Meister, sondern auch dem in der Entwicklung begriffenen Musiker Gelegenheit gibt, mitzuwirken. Den Kern der Veranstaltungen bildet nach wie vor das Duis-Quartett für alte Musik. Zu diesem Quartett gesellen sich in den Musikwochen Teilnehmer aus Deutschland, aus der Schweiz, den Niederlanden usw., die sich zu Chor und Orchester zusammenfügen, sofort mit den Proben beginnen und im Laufe des kleinen Musikfestes im einen oder anderen Konzert mitspielen. Insofern unterscheidet sich die Staufener Veranstaltung ganz wesentlich von allen anderen Musikfesten, — man hat der Improvisation genügend Spielraum gelassen, und das verleiht der ganzen Geschichte ihren besonderen Reiz.

Zwei der Hauptkonzerte waren dem Genius Wolfgang Amadeus Mozart gewidmet; an beiden Abenden wurde Kammermusik gespielt, darunter so selten

gehörte Sachen wie die Variationen für Cembalo „La belle Françoise“, KV 353, das Concerto per il Cembalo D-dur, KV 107, Werke die in der Cembalistin des Duis-Quartetts, Fine Krakamp, eine schlechthin ideale Interpretin hatten. In den übrigen acht Konzerten hatte man der solistischen Leistung den Vorzug gegeben. So vermittelte das Konzert „Europäisches Barock und Rokoko“ Kammermusiken und Gesangsstücke von Vivaldi, Purcell, Scarlatti, Rameau, Bach, die „Serenade“ ein Flötenkonzert von Oeillet de Gand, Duette für Sopran und Alt von Purcell und Couperin sowie eine Sinfonie für Violine, Violoncello und Basso continuo von Alessandro Stradella. Aus den übrigen Konzerten hob sich der Abend „Das musikalische Portrait der Stadt Augsburg“ heraus. Augsburg erlebte im 16. Jahrhundert unter der Aegide Kaiser Maximilians I. eine musikalische Blütezeit, die sich im 18. Jahrhundert wiederholte. Davon bot das Staufener Konzert einige Proben: Chöre, Arien, Instrumentalmusiken von L. Senfl, J. H. Isaac, Hans Neusiedler, Johann Speth und schließlich zwei Stücke aus dem 1733 entstandenen „Augsburger Tafelkonfekt“ von Valentin Rathgeber, das als musikalische Kuriosität sehr bekannt, aber selten zu hören ist.

Die künstlerische Leitung hatte, wie immer, Professor Ernst Duis. Von den solistischen Kräften dieses Jahres sind Professor Adalbert Nauber als vorzüglicher Interpret verschiedener Violinenpartien, der musikantische Flötist Horst Hensel und der noch junge, ungewöhnlich begabte Cellist Georg Donderer zu nennen, der die Es-dur-Suite für Violoncello solo von J. S. Bach zu einem Erlebnis machte. Sehr maßgeblich war auch das junge, von Ernst Langmeier angeführte Züricher Streichquartett an den Aufführungen beteiligt. Kammerchor und Kammerorchester unterstanden der Leitung von Horst Schneider, der etwas herzhafter an die Sache hätte herangehen sollen.

Adriaan van den Broecke

SOMMERLICHE FLAUTE

Kiel

Während die Segler bei Sonnenschein und flotten Brisen olympische Leistungen vollbrachten, standen die musikalischen Veranstaltungen der Kieler Woche unter einer ziemlich flauen, die nur hin und wieder leicht auffrischte. Der zur Festoper ausersehene Kampf der Capulet und Montague in Heinrich Sutermeisters „Romeo und Julia“ wurde „auf Bühnenebene“ ausgetragen:

einige Solisten, denen das Absingen der das Werk durchziehenden Madrigale unter ihrer Würde erschien, und denen vom Schiedsgericht bestätigt wurde, daß man eine solche mindere Aufgabe vielleicht Chormitgliedern, aber beileibe nicht den Verkörperern von Göttern, Helden und Intriganten zumuten dürfe, brachte mit dieser Weigerung das fertigstudierte Werk zu Fall. In dieser wenig erfreulichen Lage ließ man die Repertoire-Opern durch die „Kieler Woche“ laufen, von denen Wagners „Meistersinger“ unter GMD Georg C. Winkler durch die Mitwirkung der Herren Kammersänger Rudolf Bockelmann und Sebastian Feiersinger (als Gäste aus Hamburg und Nürnberg) zu einem würdigen Ausklang dieser Tage wurde. Ein weiterer Höhepunkt war ein von der rührigen Konzert-Direktion Streiber veranstalteter Kammermusikabend im Rathaussaal. Unter Führung von Prof. Bernhard Hamann hörte man — hervorragend gespielt — außer Streichquartetten von Schumann (A-dur) und Beethoven (op. 95) nach langer Zeit wieder einmal Bruckners symphoniehaftes Streichquintett, das beim Publikum einen spürbar tiefen Eindruck hinterließ.

Zwiespältiger war die Wirkung von *Johannes Driesflers* neuer Kantate „*Darum seid getrost*“ in der Nikolaikirche, um deren Aufführung sich KMD *Mehrmann* bemüht hatte. Er vereinte Tenor, Nikolaichor und eine Bläsergruppe zu einer anerkennenswert guten Leistung. Martin Usbeck saß als gewandter und zuverlässiger Helfer an der Orgel, die für die Hauptkirche einer Landeshauptstadt keinen Ruhm bedeutet und innerhalb des langsamen Wiederaufbaus des stark zerstörten Gebäudes bald einmal durch ein vollkommeneres Werk ersetzt werden sollte. Driesflers Kantate ist von einem echten, aber wohl zu schnell und zu viel schreibenden Musikanten mit bekanntem großem Können komponiert. Die gewaltigen Ausbrüche bei den Texten aus der Apokalypse des Johannes dürften sich nicht so mehrfach in gleicher Weise wiederholen, das durchziehende, gleichförmige, melodisch dahinschwebende Psalmoidieren der Worte durch Tenor und (zumeist Unisono-)Chor ermüdete die Hörer, anstatt sie zu erregen. KMD *Mehrmann* und seinen Helfern sei aber für diese Aufführung gedankt; vielleicht wird er sich weiterhin und mit der gleichen Initiative für die zeitgenössische Kirchenmusik in Kiel einsetzen.

Ein Symphoniekonzert im Stadttheater stand unter der Leitung des im Norden tätigen Ungarn *Carl Garaguly*. Einige belanglose Werke von

Nielsen, Saeverud und Alfvén ließen erkennen, daß nach wie vor unter den lebenden Nordländern der große Spätromantiker Jean Sibelius die stärkste Komponisten-Persönlichkeit ist. Seine 1. (e-moll) Symphonie ließ *Garaguly* (affektvoll, mitunter aber auch ebenso effektiv dirigierend) zum Erlebnis werden. Das Städtische Orchester zeigte sich dabei auch noch am Ende eines reichlich strapazierenden Spieljahres von seiner besten Seite.

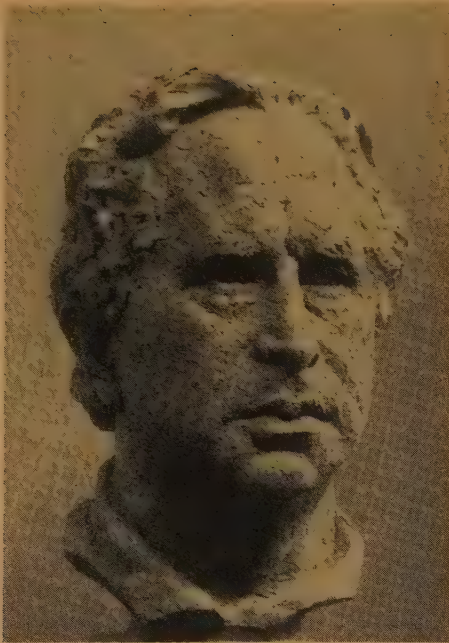
Edgar Rabsch

KAMINSKI-GEDENKEN

Berlin

Die 10. Wiederkehr des Todestages von Heinrich Kaminski am 21. Juni nahm der Kapellmeister und Klarinettist *Hans-Joachim Wentzel* zum Anlaß, zu einem Gedenkkonzert in den repräsentativen Kammersaal des Berliner Rathauses einzuladen. Zu der kleinen Zahl der Kenner und Verehrer des Komponisten hatte sich ein erfreulich großer Kreis von Menschen eingefunden, der offenkundig bereit war, sich dem Neuland dieser Musik aufzuschließen. Reicher Pflanzenschmuck auf dem Podium bildete den wesensverwandten Hintergrund für die Porträtbüste Kaminskis, die als Brücke vom Auge zum Ohr, Aufstellung gefunden hatte (siehe Abbildung). Dieses Gesicht als Brücke vom Auge zum Herzen des Konzertbesuchers zu erschließen, gelang D. Dr. Oskar Söhngen um so mehr, als jedes seiner zur Einführung gesprochenen Worte klar den Kenner des Komponisten und deutlich den Verehrer des Menschen Kaminski erkennen und fühlen ließ.

Die Antwort auf die Frage, warum Kaminski weiten Kreisen selbst der musikalisch Interessierten unbekannt ist, bleibt an der Oberfläche hängen, wenn sie sich mit dem Hinweis begnügt, das gewaltsame Totschweigen in der Zeit von 1933 bis 1945, in der Kaminski „aus rassischen Gründen unerwünscht“ war, wirkte fort. Gewiß liegt eine tiefe Tragik darin, daß es dem Meister nicht vergönnt war, nach der Befreiung von aller inneren und äußeren Bedrängnis sein Werk weiterzubauen und zu erleben, wie wenigstens der Versuch unternommen wurde, das Unrecht, das dem Menschen und Komponisten geschah, auszugleichen. Die wahren Gründe, daß Kaminski vielen fremd ist, denen er Wesentliches zu sagen hätte, scheinen aber tiefer zu liegen: in den hohen Anforderungen, die Kaminski an den Menschen stellt. Nicht an den Menschen als Hörer, sondern an den Menschen als Seele. Es mag wohl erklärlich scheinen, warum die Kaminski-Gemeinde



Heinrich Kaminski
Porträtbüste von A. Rickert, Bielefeld

noch so klein ist, aber es drängt sich doch zugleich das Bewußtsein auf, wie notwendig es ist, daß sie wachse!

Diesem Ziel der menschlich-musikalischen Durchdringung wollte auch das Gedenkkonzert im Berliner Rathaus dienen. Auf dem Programm stand zu Beginn das Quartett für Klarinette, Viola, Violoncello und Klavier a-moll, op. 1 b, das noch deutliche Anklänge an Vorbilder gibt und darüber hinaus durch seine folkloristische Farbe (der 2. Satz bringt ein ruthenisches Volkslied, dessen Variationen den 2., 3. und 4. Satz ausmachen) besonders geeignet erschien, aus der Kenntnis der musikalischen Tradition hinzu führen zu dem eigentlichen Kaminski, dessen Wesenheit in diesem Frühwerk allerdings auch schon anklingt. Das „Lied eines Gefangenen“, zu dem der Text dem Meister im Jahre 1936 von einem politischen Gefangenen mit der Bitte um Vertonung gesandt wurde, ist ein klares Bekenntnis zu den Quellen der Kraft, aus denen auch er selber in den Jahren der Bedrängnis geschöpft hat. Die drei *Cantiques bretons*, textlich der gleichen Wurzel entstammend, führen in

ihrer musikalischen Eigenwilligkeit schon deutlich hin zu dem Schöpfer der drei „Geistlichen Lieder“, der dort in Wort und Musik sein Eigenstes gibt. In den Dienst der Musik stellten sich Alrun Brückner (Sopran), Milada Brosch (Violine), Ellen-Ena Todt (Viola), Liselotte Pintsch (Violoncello), Ingeburg Wunder (Klavier), Hans-Joachim Wentzel (Klarinette).
Hede Haendchen

FRANZ LISZT ZUM GEDENKEN

Weimar

Über die Bedeutung der Persönlichkeit und des Schaffens Franz Liszts sind schon zu seinen Lebzeiten die widersprechendsten Ansichten geäußert worden. Selbst 70 Jahre nach seinem Tode wird diese widerspruchsvolle Gesamterscheinung oft einseitig von der äußerlich-brillanten Seite seines Virtuositentums und den ihr verhafteten Werken betrachtet. Unbestritten sind freilich seine bezaubernde, liebenswürdige Erscheinung, seine nie versagende Hilfsbereitschaft und seine sonstigen charakterlichen Vorzüge. Anerkannt werden auch seine Verdienste um die Weiterentwicklung der Klaviertechnik. Bekannt, aber bisher wohl kaum in erschöpfendem Maße und unter modernen wissenschaftlichen Gesichtspunkten gewürdigt, ist sein ständiger Einsatz um den musikalischen Fortschritt, um die Förderung des Neuen in der Musik durch Worte und Taten, in Schriften und eigenen musikalischen Werken. In einer Feierstunde, zu der die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar eingeladen hatten, um des 70. Todestages Franz Liszts zu gedenken, stand dessen bis ins Greisenalter anhaltender Glaube an den musikalischen Fortschritt und sein tätiger Einsatz für die Weiterentwicklung der Musik im Mittelpunkt des einführenden Vortrages. Dr. Hedwig Weilguny schilderte in kurzen Zügen Liszts selbstloses Eintreten für Wagner, Berlioz, Cornelius, Schumann, Smetana u. a. An Hand eines auch im Liszthaus ausgestellten Exemplars eines Gemeinschaftswerkes von Borodin, Cui, Rimskij-Korsakoff und Ljadow („Polka, Marche funèbre und Requiem in Paraphrasen über ein beliebtes Thema“ — den kleinen Pianisten gewidmet) wies die Rednerin auf das besondere Verständnis hin, das Liszt den Werken der russischen „Novatoren“ entgegenbrachte. Das Werk wurde von Liszt als praktischer Leitfaden für den Unterricht empfohlen, und er selbst steuerte noch eine Variation bei, die dann in der zweiten Auflage der „Paraphrasen“ im Faksimile

erschien — ein Zeichen für die besondere Verehrung, die Liszt auch in den Kreisen der russischen Musiker genoß.

Der musikalische Teil der Gedenkstunde lag bei Prof. Bruno Hinze-Reinhold in berufenen Händen. Seit langem durch seinen erfolgreichen Einsatz um das Klavierschaffen Liszts bekannt und verdient, spielte er in meisterhafter Ausgewogenheit und überzeugender Eindringlichkeit bedeutende Werke aus allen Schaffensperioden und wurde deren unterschiedlichen klanglichen wie technischen Gestaltungsprinzipien und dem differenzierten Stimmungsgehalt in jeder Weise gerecht. Das galt sowohl für die kraftvoll-bombastische „Tellskapelle“ aus den „Wanderjahren“, wie auch für den ausgesprochen lyrischen Charakter der „Consolations“ oder den technisch außerordentlich anspruchsvollen „Czardas macabre“, den der im achten Jahrzehnt seines Lebens stehende Professor Hinze-Reinhold mit bewundernswerter und erstaunlicher Kraft und Prägnanz meisterte. Den Abschluß bildete eines jener schlichten, lyrisch-poetischen Stücke, die — von Liszt selbst nicht für die Veröffentlichung bestimmt — erst vier Jahrzehnte nach seinem Tode bekannt wurden.

Zwischen den Klavierwerken sang Waldemar Hölzer (Tenor) in vornehmer Zurückhaltung fünf Lieder Liszts. Die oberen Räume der ehemaligen Hofgärtnerei — Liszts Weimarer Wohnung seit 1869 — und der Klang des von Liszt selbst noch gespielten Flügels gaben der Gedenkstunde feierliche Weihe.

Hans Rudolf Jung

„DAS GESICHT JESAJAS“

Lemgo

In der Kirche St. Marien ist ein Werk unserer Zeit aufgeführt worden, das viele hundert Hörer zutiefst erschüttert hat. Jedem, der sich von den aufwühlenden Klängen angesprochen gefühlt hat, ist klar geworden, daß Willy Burkhard mit diesem Werk „Das Gesicht Jesajas“ ein prophetisches Zeugnis von Gericht und Gnade geschaffen hat. Das geradezu Bestürzende aber ist die Tatsache,

daß dieses Werk nicht etwa während oder nach dem Kriege geschaffen wurde, nicht in Zeitläufen, da apokalyptische Schreckensbilder grausige Wirklichkeit waren, sondern mitten im Scheinglück des „Friedens“ von 1935/36.

Der Chor hat hier die zentrale Funktion zu erfüllen; den Solisten sind in der Hauptsache Bericht und Kommentar zugeteilt, während die Instrumente grundieren, stützen und „malen“. Kantor Walter Schmidt hat sich in das ungemein schwierige Werk mit aller Intensität vertieft: man gewann den Eindruck, es sei ihm bis in die letzte Note und in die tiefgründigste Aussage-Wendung hinein bildhaft eingeprägt. Nur so ist zu erklären, daß er es mit seiner Marienkantorei in relativ kurzer Zeit erarbeiten und zu solch makelloser Gestaltung bringen konnte. Die Anforderungen an die Stimmkraft, die Intonationssicherheit und die rhythmische Präzision liegen hart an der natürlichen Leistungsgrenze (für eine „Kantorei“ zumal!). Ein grandioser Spannungsbogen wölbte sich von dem einleitenden Hymnus „Heilig ist Gott, der Herre Zebaoth“ bis zu dem aus einer Doppelfuge hervorgehenden, in archaisierend-herbe Harmonien gekleideten Schluß-Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“.

Auch die Solisten ließen sich zu außergewöhnlichen Leistungen mitreißen. Die Sopranistin Marianne Fischer (Berlin) verfügt über eine in allen Registern wundervoll tragende und geschmeidig geführte Stimme; Naan Pöld (Hannover) gehört zweifelsohne zu den besten seines Faches, sein Tenor hat jene markige Strahlkraft, die als Ideal gilt, und er wird (was wir fast noch höher bewerten) in aller Schlichtheit und schlackenloser Klarheit geführt; der Bariton von Theo Lindenbaum (Detmold) schließlich ist füllig und ausdrucksfähig (die Baß-Partie lag ihm, besonders zu Anfang, etwas zu tief). Das verstärkte Hamburger Kammerorchester mit seinen Solisten und der junge Organist Hans Wollschläger trugen ihr gerüttelt Maß zum guten Gelingen bei.

Albrecht Fladt

MUSICA-UMSCHAU

IN MEMORIAM

Walter Michael Berten († 5. 8.)

Im Gewebeganz des deutschen Musiklebens schafft zwischen den großen Ornamentpunkten das verknüpfende Geflecht der Fäden mit seinen ornamental Begleitmotiven eine Art symphonischer Ordnung. Solche Funktion des Dienstes immer hochgemuten Sinnes ausgeübt zu haben, macht Sinn und Wert in Leben und Werk von Walter Michael Berten aus. Nicht umsonst kreiste das denkerische Bemühen Bertens vorzüglich um die Probleme einer musikalischen Soziologie; nicht aus abstraktem Systemdenken kam dieses Bemühen, sondern aus Erlebnisfülle einer zur Gestaltung drängenden Künstlerseele und aus dem Gespür für die feinsten Differenzierungen im Pulsschlag der Zeit. So auch aus dem stets wachen Mitgefühl mit der Not der Zeit sann er unentwegt auf das Not-Wendige.

In Berten tritt uns ein komplexes Charakterbild entgegen mit dem ganzen Farbenreichtum seiner Facetten. Das Johanneisch-Visionäre fand nicht immer den ergänzenden Realismus paulinischer Tat. Gleichwohl war es etwas echt Apostelhaftes, was Berten aus ursprünglichstem religiösem Impuls heraus trieb. Es ist mehr als nur die zufällige Äußerlichkeit niederdeutsch-flämischer Sonmatik, die den Vergleich mit Julius Langbehn nahelegt; im Leben und Werk Bertens erfuhren wir typisch die späte Nachwirkung rembrandt-deutscher Geistesdynamik.

Berten war ein Sohn des Niederrheins. Er wurde 1902 in Viersen geboren. Er gehörte also zur Generation des Übergangs, die recht und schlecht Klammer bilden mußte zwischen der „verlorenen Generation“ vor ihm und der rebellierenden Generation des „Jahrgang 04“ nach ihm. Brauchtum und Schule der Heimat säumten den Quellbezirk seines Lebens; Universität und Konservatorium in Köln bestimmten das geistige Flußbett: Schellers „Platonismus“ und Lindworkys „Aristotelismus“, Ungers Kompositionsschulung und Bückens musikhistorische Weisung waren von besonders nachhaltiger Wirkung bei dem eindrucksfähigen Schüler.

Der Strudel des turbulenten geistigen Lebens der zwanziger Jahre erfaßte bald den jungen Famulus: Mit der Gründung einer „Gesellschaft für Neue Musik“ fing es an; Musikkritiker dann; Mitbegründer der Folkwang-Schule; mit Johannes Hatz-

feld und Edmund Josef Müller um rechte Volksmusikultur bemüht im Aktionskreis um die Zeitschrift „Musik im Leben“; künstlerischer Leiter der Schallplattenindustrie (Electrola); Musikdramaturg beim Tonfilm; Verlagslektor (Schwann). Ab 1951 Dozent an der Staatlichen Musik-Hochschule Köln; ab 1953 gleichzeitig Lehrbeauftragter an der Technischen Hochschule Aachen; ab 1954 gleichzeitig Leiter des „Instituts für musisch-technische Gestaltung an der Musik-Hochschule Köln“, Mitglied des Deutschen Unesco-Ausschusses und der Deutschen Sektion des Internationalen Musikrates.

Das schriftstellerische Bemühen Bertens verdichtet sich besonders in „Musik und Musikleben der Deutschen“ (Hamburg 1933) und „Musik und Mikrophon — zur Soziologie und Dramaturgie der Musikweitergabe durch Tonfilm, Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen (Düsseldorf 1951).

Neben Liedfolgen, instrumentaler Kammermusik und der Intrade für großes Orchester (Uraufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Knappertsbusch) ist das komponistische Schaffen Bertens bevorzugt dem Chorischen zugewandt. Alle Gebiete des chorischen Singens (Schule, Kirche, Konzert, Rundfunk, Schallplatte) sind dabei bedacht. Außer den vielen Einzelbeiträgen in Sammelwerken und Reihen sind besonders zu nennen die beiden Rundfunk-Kantaten „Kleine Liebesgeschichte“ und „Glück ohne Ruh“, die „Dankesmesse für gemischten Chor a cappella“ (Uraufführung 1949 durch den Freiburger Domchor) und die abendfüllende Kantate für Soli, Chor und Orchester nach eigener Dichtung „Liebe, Brot des Lebens“ (teilweise Uraufführung Hessischer Rundfunk 1952).

Gerade dieses letzte Werk ist das eigentliche bekenntnishaft Vermächtnis Bertens, der gequälten Seele in der russischen Gefangenschaft abgerungen im sieghaften Glauben an eine in Gott zu erneuernde Welt.

Theodor B. Rehmann

Mathilde von Weber († 21. 7.)

Mathilde Freiin von Weber, die Urenkelin Carl Maria von Webers, starb nach langem, schwerem Leiden in Dresden. Mit ihr verliert die Musikwissenschaft wie das öffentliche Musikleben die Hüterin eines hochbedeutsamen künstlerischen Erbes, das bis in die Gegenwart unvermindert ausstrahlt. Ihre Lebensaufgabe ist es gewe-

sen, das Vermächtnis des „Freischütz“-Komponisten nicht nur zu wahren, sondern es durch beständige Pflege und Förderung der Forschung zu vertiefen, zu klären und zu bereinigen.

Am 14. April 1881 in Leipzig geboren, wuchs sie in einer Familie auf, die sich in verantwortungsbewußter Tradition dem Vermächtnis Carl Maria von Webers zutiefst verbunden fühlte. Früh war sie nach Dresden gekommen, wo das Haus in der Karlstraße zum Mittelpunkt hoher geistiger Kultur wurde. 1945 sank es in Schutt und Asche. Mathilde von Weber lebte danach völlig zurückgezogen, aufs engste mit den Nachkommen Ernst von Schuchs befreundet, der als früherer Dresdner Hofkapellmeister den Weltruf der Dresdner Oper begründete, der Stätte, an der auch Carl Maria von Weber seine künstlerische Sendung erfüllt hatte. Wer je die Räume in der Glacisstraße in Dresden, der letzten Wohnung Mathilde von Webers, betrat, spürte sofort die bannende Atmosphäre Webers, erkannte aber auch den selbstlosen Einsatz der Urenkelin für das Werk ihres Urgroßvaters. Noch in den letzten Jahren weilten in diesen Räumen bedeutende Dirigenten und führende Musikwissenschaftler. Sie alle kamen, um sich in die Autographen aus Familienbesitz zu vertiefen und um mit Mathilde von Weber klärend darüber zu sprechen. Selbstlos und hilfsbereit gewährte sie stets Einblick, gab Anregungen aus eigenen Erinnerungen und Erfahrungen, wie sie in langer Familientradition sich gebildet hatten. Die meisten der gegenwärtig existierenden Urtextausgaben gehen auf die tatkräftige Unterstützung Mathilde von Webers zurück, die damit der Forschung ein bleibendes Verdienst erwiesen hat; denn auch ihr Ziel war es, Leben und Werk des großen Romantikers rein und unverfälscht wiederherzustellen, das so oft verzeichnet worden war. Jahrelang hat sie in Archiven gearbeitet, um die wertvollen, noch unveröffentlichten Tagebücher ihres Urgroßvaters eigenhändig zu übertragen, so daß sich wiederum von hier aus für die Weber-Biographie wertvolle Rückschlüsse ergeben. Unermeßlich wertvoll ist der große Schatz der Handschriften in Gestalt von autographen Briefen und Noten Carl Maria von Webers, den die Urenkelin gehütet und bisher der Forschung dienstbar gemacht hat. Nach dem ursprünglichen Willen der Vorfahren wird der Nachlaß auch weiterhin in Familienbesitz bleiben. Er soll jedoch als Leihgabe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Auf dem Alten katholischen Friedhof in Dresden hat Mathilde von Weber neben dem Grab ihres Urgroßvaters, dessen sterbliche Überreste einst Richard Wagner von London überführt hatte, ihre letzte Ruhestätte gefunden. Gerade die liebevolle und unermüdliche Pflege dieser Gedenkstätte des deutschen Volkes gehörte mit zu den innersten Bedürfnissen Mathilde von Webers. Wahrhafte menschliche Güte und Hilfsbereitschaft, tiefe Bescheidenheit und völlige Selbstlosigkeit zeichneten sie aus. Erfüllt vom Adel des Geistes und einer hohen sittlichen Idee, hat sie als Frau in der Stille gewirkt, um mitzuhelfen, ein neues und vor allem echtes Weber-Bild zu prägen, das sich auf die Quellen stützt. Musikforschung und Musikleben der Gegenwart danken ihr zutiefst diese, ihr ganzes Leben bestimmende Tat.

Günter Hauswald

Leopold Wlach († 7. 5.)

Kaum 54jährig, erlag der langjährige Soloklarinettist der Wiener Philharmoniker Prof. Leopold Wlach (auf der Heimreise von einem Wochenendausflug) unerwartet einer Herzlähmung. Am 9. September 1902 in Wien geboren, trat er nach Absolvierung der Wiener Musikakademie 1928 in den Verband der Wiener Staatsoper und wurde noch im gleichen Jahr Mitglied der Wiener Philharmoniker. Seit 1932 wirkte er als Lehrer an der Wiener Staatsakademie für Musik, wo er unzählige Klarinettisten ausbildete, von denen viele heute in führenden Stellungen tätig sind. Für sein verdienstliches Wirken wurde ihm 1952 der Professorentitel, 1953 der Ehrenring der Wiener Philharmoniker verliehen.

Wlachs edler Klarinetten-ton, besonders sein un-nachahmliches pianissimo, sowie sein kultiviertes Kammermusikspiel machten ihn bald zu einem der angesehensten Solisten seines Faches auf den internationalen Konzertpodien; manche zeitgenössische Komponisten schrieben Werke eigens für ihn. Sein plötzlicher Hingang bedeutet für das Wiener Musikleben einen unersetzlichen Verlust. Sein Andenken wird bei zahllosen Bewunderern seiner Kunst rühmlich fortleben.

Egon Kornauth

ZUR ZEITCHRONIK

Europas modernster Konzertsaal
Mit einem Festkonzert, bei dem unter Ferdinand Leitners Leitung ein Massenchor von 300 Sängern Orffs „Carmina burana“ sang (Solisten: Lore Wissmann, Gerhard Stolze, Kurt Rehm) und Karl

Münchingers Stuttgarter Kammerorchester Bach spielte, wurde Stuttgarts neues Konzerthaus Liederhalle eingeweiht. Es war mehr als ein freudiges Lokalereignis, denn mit diesem riesigen, drei Konzertsäle umfassenden Baukomplex, haben die Architekten Prof. Rolf Gutbrod (Stuttgart) und Prof. Adolf Abel (München) ein Werk geschaffen, das an avantgardistischer Kühnheit und Phantasie in Europa seinesgleichen sucht. In Anlage, Raumwirkung und Materialverarbeitung wurden ganz neue Wege beschritten; das Ergebnis verblüfft alle, die in der Architektur unserer Zeit trockene Uniformität bemängeln, durch einen Zug zu verspielter Romantik, die hier ein seltsames Bündnis mit abstrakter Strenge eingegangen ist. Der Volksmund hatte gleich einen Spitznamen bereit: „Symphoniebunker“ — dazu forderte der nackte, fast fensterlose Betonklotz des Großen Saales heraus. Aber diese Wirkung ist von den Architekten beabsichtigt: im Gegensatz zu den „Glaskästen“ mancher moderner Theater ist hier von innen nach außen gebaut, die Abgeschlossenheit vom umgebenden Straßenalltag betont worden. Drei Säle — für 2000, für 750 und für 350 Zuhörer — stehen klar geschieden nebeneinander, verbunden nur durch ein niedrigeres, zweistöckig in die Erde versenktes Gala-Foyer, dem sich zwei gesonderte kleinere, eine Gaststätte, eine Ladenstraße und Büroräume angliedern. Modernen Verkehrsnöten ist weitblickend Rechnung getragen: man kann mit dem Auto, das in einem gewaltigen unterirdischen Parkplatz abgestellt wird, bis fast ins Foyer fahren. Die Raumwirkungen von Wandelhallen und Sälen sind so vielfältig wie faszinierend. Geradezu überwältigend ist der festliche Schwung der Riesenempore, die im Großen Saal von der Bühne ansteigend wie ein Crescendo anschwillt. Es gibt keine schlechten Seitensitze mehr; durch den unregelmäßigen, asymmetrischen Grundriß — das gilt für alle drei Säle — erscheint jeder Zuhörer als unmittelbares Gegenüber des Podiums. Braune Teakholz-Vertäfelung, dazu eine überraschende nackte Betonwand, mit abstrakten Mosaiken bestückt, weiße Deckenovale, blaues Gestühl. Dieses kann für Bankette entfernt werden — dann plätschert im Parkett ein praktikabler Springbrunnen! Solche phantasievolle Spielereien finden sich überall, schon in der manchmal nicht unbedenklichen Materialkombination. Im Foyer z. B. sind nebeneinander Marmor, grüngewachster Gips mit eingelassenen Holzleisten, mehrere Arten von Holz, Eisen, Fußbodenmosaik, Glas, Preßplatten, verwendet. Der Kammer-

musiksaal ist fünfeckig, holzvertäfelt, mit einer freischwebenden Lichtdecke; außen mit einer einzigartigen Haut aus farbigen Quarzitplatten mit eingestreuten Mosaiken verkleidet. Der kleinste Saal ist bemerkenswert durch eine Seitenwand aus Glasbausteinen. Viele Kunstwerke bereichern das architektonische Bild: Prof. Blasius Spreng (München) ist für die Mosaiken verantwortlich, Alfred Lörcher schuf gegenständliche Bronzereliefs, O. H. Hajek und Dieter Bohnet abstrakte Plastiken.

Stuttgart hat das langersehnte, auch akustisch befriedigende neue Konzerthaus — die Architektur unserer Zeit einen avantgardistischen Bau großen Stils, der ein Diskussionsgegenstand von internationaler Ausstrahlung zu werden verspricht.

Kurt Honolka

MUSIKER-PORTRÄTS

Bruno Walter, 80 Jahre

„Ich bin am 15. September 1876 zur Welt gekommen.“ So ungekünstelt und ohne Umschweife beginnt Bruno Walter seine Selbstbiographie „Thema und Variationen“. Er nennt sie selbst „die Geschichte eines Lebens, das bis zum Rande gefüllt war mit Musik“. Der große Dirigent hat diese „Erinnerungen und Gedanken“ schon vor mehr als zwei Jahrzehnten zu Papier gebracht, in einem Jahr der freiwillig eingelegten Arbeitspause und der Selbstbesinnung. Empfund er bereits als 68jähriger sein Leben „bis zum Rande gefüllt mit Musik“, so gilt das um so mehr jetzt, da sich das achte Jahrzehnt seines Lebens vollendet — im Mozartjahr 1956. Dieses achtzigste Lebensjahr war für Bruno Walter im übrigen wie ein anderes Bilanzziehen, ein ununterbrochenes Addieren runder, riesengroßer Endsummen. Den Anfang machte jenes Konzert im vorigen Winter, als Bruno Walter zum ersten Mal seit 1938 wieder am Pult der Wiener Staatsoper stand, im damals eben eingeweihten neuen Haus am Ring. Diese unter Jubel begonnene und beschlossene Aufführung von Bruckners *Te Deum* und Beethovens *Neunter* war wie die endgültige Heimkehr des Emigranten, der von sich sagt: „Ich liebe Amerika, aber deutsche Landschaft, Musik und Literatur bleiben mir Heimat!“ Danach folgten im Frühjahr die Metropolitan-Einstudierung der „Zauberflöte“ und das Mozart-Festival der New Yorker Philharmonie im März; Bruno Walter dirigierte dabei fünf Mozart-Sinfonien und das Requiem, Mozarts Totenmesse

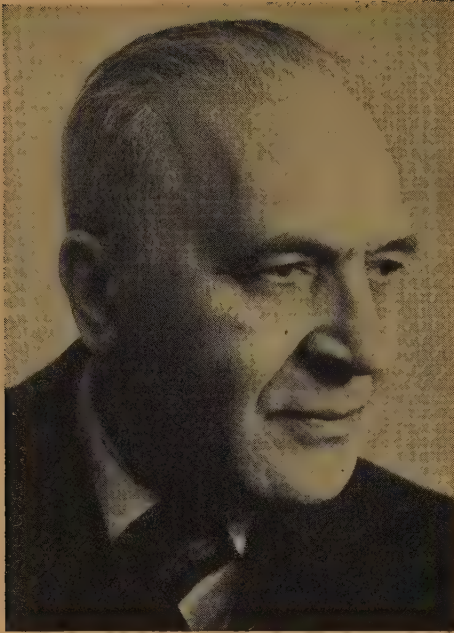


Die neuerrichtete Stuttgarter Liederhalle, die anlässlich des Sängerbundesfestes mit Uraufführungen von Orff, Marx und Mohler im Zentrum der Ereignisse stand. Foto: Steck, Hof/Echterdingen

stand, neben der frühen Salzburger g-moll-Sinfonie, auch auf dem Programm des von Bruno Walter geleiteten ersten Orchesterkonzerts der diesjährigen Salzburger Festspiele, die ihrem Mitbegründer damit gleichsam eine Triumpforte bauten. Sender aller Erdteile waren angeschlossen; die Musikwelt schien sich im Geiste versammelt zu haben, um im Zeichen Mozarts einen seiner Getreuesten zu ehren.

Der achtzigjährige Bruno Walter steht als einer der letzten seiner an großen Gestalten reichen Dirigentengeneration in der musikalischen Gegenwart. Sein Bekenntnis „Ich hasse die Schüchternheit in der Kunst, ich liebe sie im Leben“ ist ein blanker Anachronismus im Zeitalter der Pultstars und der Ellenbogenpraktiker auch im Bereich der holden Kunst. Ein gänzlich unaktueller, mithin „altmodischer“ Künstlertyp manifestiert sich und — ein Charakter erscheint in den Worten, mit denen Bruno Walter seiner Berliner Zusammenarbeit mit einem einst omni-

potenten, noch immer aktiven Theaterleiter gedenkt: mühsam nach versöhnlich klingenden Formulierungen suchend, die seinen mannhaften Groll gegen diesen — wie er ihn nennt — „Karrieristen großen Stils“ dennoch nicht verbergen. Das eben war Bruno Walter niemals: ein Karrierist. „Was mir an kämpferischer Kraft, an unachgiebiger Willensstärke gegeben war, reichte eigentlich nur für die Kunst.“ In Erinnerung an seine ungewöhnlich frühen Erfolge — Walter stammt aus der Familie eines kleinen Berliner Angestellten, er besuchte schon als Kind das Sternsche Konservatorium — führt er es auf die vereinsamende Erfahrung des krassen Altersunterschiedes zu seinen Studienkameraden zurück. „daß ich mich mein ganzes Leben hindurch unter lauter so selbstsicheren, tüchtigen, praktischen, routinierten, streitbaren, kurz, so erwachsenen Mitmenschen immer etwas jung und unsicher, etwas außerhalb stehend, ihnen nicht völlig gewachsen gefühlt habe“.



Bruno Walter. Foto: Felicitas, München

Bruno Walter wollte ursprünglich Pianist werden. Das bewunderte Vorbild Hans von Bülow's bestimmte ihn dazu, die Dirigentenlaufbahn zu wählen. Schon als 17jähriger dirigierte er seine erste Oper. Mit 25 Jahren leitete er eine „Aida“-Aufführung an der Wiener Hofoper, die sich damals mit dem Namen und den Taten Gustav Mahlers zu verbinden begann. Mahler hatte den jungen Kapellmeister in Hamburg kennen und schätzen gelernt. Als er nach Wien ging, holte er Bruno Walter, der inzwischen über Breslau, Preßburg und Riga an das Berliner Königliche Opernhaus gekommen war, wieder zu sich an eins der berühmtesten Kunstinstitute des Kontinents. Hier, im Bannkreis der starken Persönlichkeit Gustav Mahlers, entschied sich Bruno Walters künstlerisches Schicksal. Als „verstehender Mitarbeiter“ Mahlers gewann er nicht nur Einblicke in dessen „höhere Methode der Opernproduktion“, — Erfahrungen, die er später als Theaterleiter in München, Berlin und wieder Wien in große Augenblicke und bleibende Leistungen der Musikbühne umgesetzt hat. Unter dem unwiderstehlich „mächtigen Einfluß“ Mahlers bildete sich wohl — auch wenn Bruno Walter seine „Entdeckung“ Mozarts erst in die folgende Münchner Periode verlegt —

ebenso der große Mozart-Dirigent. Was Bruno Walter von Mahlers Mozart-Interpretation sagt, gilt in gleicher Weise auch von ihm selbst: „Er befreite Mozart von der Lüge der Zierlichkeit wie von der Langeweile akademischer Trockenheit, gab ihm seinen dramatischen Ernst, seine Wahrschließlich aber stärkte sich während der erstenhaftigkeit und seine Lebendigkeit.“

Wiener Zeit Bruno Walters in einem verzweifelten Kampf gegen die „Internationale“ der Negativen“ auch die Widerstandskraft seiner gefährdet sensiblen Künstlernatur. Die im Kielwasser der jahrelangen Kampagne gegen Gustav Mahler auch gegen Bruno Walter vorgetragenen Angriffe führten buchstäblich fast zu einer Lähmung („denn ich war nicht zum Streit geschaffen“); Bruno Walter überwand diese Krise und hatte danach für alle Zukunft gewonnen, die ihm noch ganz andere Feindseligkeit und sogar unmittelbare Gefährdung vorbehalten, freilich auch mit ungewöhnlicher Gunst behandelt hat; der Selbstbiograph Bruno Walter weiß das: „Ich blicke zurück auf mein Leben und finde viel Grund zur Trauer, noch mehr Grund zur Dankbarkeit“. Auch darin ist er fast schon einzig, ein Überlebender: daß er alle musikalisch entscheidenden Stadien dieses Halbjahrhunderts miterlebt und mitgetragen hat, etwa die Hochblüte des kulturellen Wien kurz nach der Jahrhundertwende oder die ebenso glanzvolle, die „neue Perikleische Epoche“ — wie Kerr sie nannte — der alten Reichshauptstadt nach dem ersten Weltkriege; daß er mit eigentlich allen europäischen Musikinstitutionen von Rang in engstem Kontakt gestanden hat, etwa mit dem Leipziger Gewandhaus, der Londoner Covent Garden Oper oder der römischen Accademia Santa Cecilia, und daß er seit seinem ersten Amerika-Gastspiel in den frühen zwanziger Jahren zu einem lebendigen Stützpfiler der kulturellen Koexistenz von Alter und Neuer Welt wurde. Amerika hat ihn, der nach den politischen Ereignissen des Jahres 1938 von Amsterdam aus die künstlerische Leitung der Wiener Staatsoper niederlegte, bald schützend aufgenommen und neue, reiche Aufgaben übertragen; der wohl bereits fast vollendete zweite Teil der Selbstbiographie dürfte davon berichten. Es war darum symbolisch zu werten, daß dieser musikalische Wanderer zwischen beiden Welten, als der Bruno Walter, der Achtzigjährige, nunmehr auch im übertragenen Sinne dieses Wortes gelten darf, am Tage nach seinem Salzburger Konzert bereits wieder nach Amerika zurückflog. Zurück blieb in allen, die

den achtzigjährigen Bruno Walter in Salzburg feierten, der tiefe und gewiß bleibende Eindruck nicht nur von einem verehrungswürdigen Greis, sondern auch von einer bis ins hohe Alter hinein unvermindert starken künstlerischen Persönlichkeit. Ihr Geheimnis hat wohl schon jener Konservatoriumsdirektor genannt, der bei der ersten Begegnung mit Bruno Walter, dem Wunderkind, intuitiv erkannte: „Jeder Zoll an ihm ist Musik.“

Klaus Wagner

Hermann Weissenborn 80 Jahre

Professor Hermann Weissenborn, der bekannte Berliner Gesanglehrer, wird am 10. September achtzig Jahre alt. Der gebürtige Berliner schlug anfangs die Lehreraufbahn ein, um dann fünf Jahre bei August Schulze Gesang zu studieren und Konzertsänger zu werden. Besonders bestimmend dürfte für ihn eine weitere Studienzeit bei R. v. Zurmühlen gewesen sein, dem neben Stockhausen und Messchaert bedeutendsten und berühmtesten deutschen Liedersänger um die Jahrhundertwende. Schon frühzeitig auch für die Ausbildung von Sängern interessiert, trat er 1920 als Dozent in die Hochschule für Musik Berlin ein, wurde 1929 Professor und wirkte in dieser Eigenschaft ununterbrochen bis zu seiner Emeritierung vor drei Jahren. Ein Mann von sprühender Vitalität, unermüdlichem Arbeitseifer und strengster Kunstauffassung, beschränkte er sein Wirken nicht auf die bloße Stimmbildung, die er meisterlich beherrscht, sondern sah in der Heranbildung von Sängerpersönlichkeiten seine eigentliche Aufgabe, worin sich das Erbe Zurmühlers vielleicht am deutlichsten und fruchtbarsten auswirkte. Rasch wuchs sein Ruf, und bald gehörte er zu den gesuchtesten Männern seines Fachs. Zahlreiche Sänger stammen aus seiner Schule oder haben sich bei ihm Rat und Hilfe geholt — und so klangvolle Namen wie Elisabeth Höngen, Otto v. Rohr und in letzter Zeit Dietrich Fischer-Dieskau geben beredtes Zeugnis für den Rang seiner Unterrichtsweise wie seiner Persönlichkeit.

Erst in den letzten Jahren trat ich als Kollege mit ihm in Berührung, konnte die erstaunliche Entwicklung manches auch nur durchschnittlichen Talents unter seiner Anleitung miterleben und mir ein Beispiel nehmen an der Unerbittlichkeit, mit der er seine hohen Anforderungen an seine Schüler stellte. Aber hinter dieser Strenge schlug ein warmes Herz für die ihm anvertrauten „Menschenkinder“, wie er gern sagte, und sie hingen



Edmund Nick Foto: Urban, Braunlage

an ihm, so sehr sie seine Strenge und sein impulsives Temperament mitunter fürchten mochten. Sie alle werden seiner an seinem Jubeltag in anhänglicher Dankbarkeit gedenken, und sein Kollegenkreis vereint sich mit ihnen im dem Wunsch, daß ihm nach so vielen Jahrzehnten rastloser Arbeit nun ein langer, schöner Lebensabend in Gesundheit und Frische beschieden sein möge.

Günther Baum

Offener Brief an einen deutschen Musiker

Lieber Doctor Nick!

Hoffentlich wundern Sie sich auch richtig, daß Sie in „Musica“ persönlich apostrophiert werden, denn dergleichen ist in diesen Blättern durchaus unüblich. Aber wozu sind Grundsätze schon da, wenn nicht, um bei Vorliegen ausreichender Versuchung Verstöße gegen sich selbst zu rechtfertigen? Stellen Sie nun die Summe der Umstände in Rechnung, daß Sie:

- a) einer der zwar unregelmäßigsten, dafür aber meistgeschätzten Autoren dieser Zeitschrift,

- b) ein immerhin schon einigermaßen langjähriger Siezfreund ihres Herausgebers sind und zu allem Überfluß
- c) am 22. September dieses Jahres in der Ihnen eigenen Hartnäckigkeit möglichst unauffällig 65 werden wollen —,

dann werden Sie mir zugestehen müssen, daß die Versuchung zu persönlicher Anrede in diesem Falle mehr als ausreichend ist.

Wenn ich mir heute also einmal ein offenes Wort herausnehmen darf, so kommen mir andererseits doch allerlei Hemmungen. Denn was hätte Musica zu Ihrem Siebzigsten zu melden, wenn sie heute schon offen über alle Ihre Verdienste für den Rundfunk, für das Theater, für das Überbrettel, für den Film, für die Hochschuljugend, wiederum für den Rundfunk und *summa summarum* für das deutsche Musikleben sprechen wollte? Es ist nun einmal ein Gebot strategischer Ökonomie, nicht das ganze Pulver auf einmal zu verschießen — das werden Sie als einstiger k. u. k. Soldat am besten wissen. Und da wir damit bei Ihrem Vorleben sind, dem ja für die publizistische Spiegelung der Persönlichkeit besondere Bedeutung beigemessen zu werden pflegt, so entdecke ich in den allwissenden Musik-Gothas, daß Sie mir da noch wichtige Details verschwiegen haben — wie etwa die Tapferkeitsauszeichnungen des ersten Weltkrieges oder die Tatsache, daß Sie nicht nur Gutzkow und Nestroy, sondern auch Georg Kaiser, Upton Sinclair und viele andere komponiert haben.

Einerseits ist das monographische Quellenmaterial, das mir zu Gebote steht, also noch viel zu lückenhaft. Andererseits aber steht ein so souveräner Menschenkenner unserer Tage wie Paul Fechter auf dem Standpunkt, daß die Seele erst mit dem sechzigsten Lebensjahr die langen Hosen anzöge. Dann steht sie also bei Fünfundsechzig gerade auf der Höhe des Trainings — und räumt deshalb im Zeichen sportlicher Fairneß den Junioren die Aschenbahn. Warum der Modejargon diesen Vorgang „zur Ruhe setzen“ nennt, weiß der Kuckuck.

Zur Ruhe, lieber Dr. Nick, setzen Sie sich ganz bestimmt nicht. Allenfalls werden Sie schwanken, ob ans Klavier oder an den Schreibtisch. Unseren Lesern wäre letzteres gar lieb. Der deutschen Musik, die an den Rand des Cuttertisches geraten ist, würde ein Dienst erwiesen werden, wenn Sie in die Saiten greifen. Nun, Sie werden schon eine salomonische Lösung finden. Was auch immer Sie tun, es werden nicht nur Worte oder Noten sein,

was dabei herauskommt. An beidem haben wir ohnedies Inflation. Was wir brauchen können, ist eine kleine Diskonterhöhung, die Worten und Tönen Wert verleiht. Das mag mit Ironie, das mag mit Menschlichkeit geschehen. Das ist im „*Kleinen Hofkonzert*“, das ist in Ihren Feuilletons, das ist in der Münchener Schaubude geschehen — aber auch sonst überall da, wo in der Überschrift oder auf dem Programmzettel die drei Worte zu lesen standen: von Edmund Nick.

Daß diese kleine Herkunftsbezeichnung ab sofort wieder häufiger zu erwarten ist, wird unzählige Menschen beglücken. Es wird helfen, ein wenig wieder zu binden, was der soziologische Zerfall unseres Musiklebens streng geteilt. Musikdramatische Zeitproblematik haben wir in reichem Maße — was uns fehlt, ist die schlichte Wahrheit des Singspiels. Daß Sie ihm im 20. Jahrhundert zur Renaissance verhalfen, haben zumindest die Berliner nie vergessen, seit sie zu ungezählten Tausenden unter dem Leitmotiv „*Über alles siegt die Liebe*“ in das Riesenrund des Großen Schauspielhauses zogen. Denn hier hatte ein Musiker nicht nur die große Ausstattungsrevue unversehens in die Kunstform eines echten Singspiels unserer Tage verwandelt, hier ließ er nicht nur eine Liedmelodie aufklingen, die unvergänglich bleibt — hier traf er vielmehr jenen Ton der schlichten Wahrheit, der lauterer Menschlichkeit, die allein den Worten Überzeugungskraft verleiht: „*Über alles siegt die Liebe*“.

In diesem Sinne also, lieber Nick: *Vivant sequentes* — und nichts für ungut! Stets Ihr Hamel

Adalbert Möhring 65 Jahre

Unter den zeitgenössischen Musikschaffenden sollte man das Werk des in Ostpreußen geborenen Adalbert Möhring nicht vergessen. Nach abgeschlossenen musikwissenschaftlichen, kompositorischen und pädagogischen Studien in Königsberg/Pr. erwirbt er sich die Lehrbefähigung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen. Der kurzen Lehrtätigkeit im höheren Schuldienst in Ostpreußen folgt die ehrenvolle Berufung in das Kantorat des Gymnasiums in Torgau. Es war für Adalbert Möhring eine hohe Verpflichtung, die ihm anvertraute traditionsreiche Johann-Walter-Kantorei auf ein künstlerisches Niveau zu bringen. Durch seine Aufführungen der Standardwerke von Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Brahms wurde das Torgauer Musikleben maßgeblich beeinflusst.

Es versteht sich von selbst, daß das Schaffen dieses ebenso begabten wie sensiblen Künstlers eigenwillige Wege geht. Es fand im letzten Jahrzehnt seinen Niederschlag in Kammermusik mannigfaltigster Art, Liedern, Kantaten, Motetten, der romantischen Oper „Minnelied“, einer Spielmusik zum Weihnachtsabend (für 2 Blockfl., Violine, Klavier) u. a. Eine in allerletzter Zeit entstandene Orgel-Suite in drei Sätzen wird demnächst in einem Motetten-Konzert in der Arolser Stadtkirche durch Friedrich Schneider (Korbach) aufgeführt. Mögen auch andere an dem Schaffen Adalbert Möhrings nicht achtlos vorübergehen. Es wird sich verlohnen!

Dietrich Krüger

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Mehr Volksmusik in der Schule

Das Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik, das von Professor Fritz Jöde geleitet wird, veranstaltete in Stuttgart eine Volksmusiktagung. Die anwesenden Vertreter der verschiedenen Volksmusikverbände für Blas-, Zupf-, Zungen- und Balginstrumente waren sich einschließlich der Vertreter der Jugendmusik darüber einig, daß die Volksmusik mit Lied, Instrumentalspiel und Tanz auch bei uns einen breiten Raum in der allgemeinen Erziehung einnehmen muß. Notwendige Voraussetzung dafür ist eine frühe Einbeziehung des Instrumentalspiels schon in der Volksschule und dabei eine stärkere Berücksichtigung aller jugendgemäßen Volksmusikinstrumente, da diese die Grundlage des Musizierens in allen Schularten bilden sollten. Das bedingt aber, daß die den Musikunterricht erteilenden Lehrkräfte, insbesondere auch die Volksschullehrer, mit den Volksmusikinstrumenten aller Art so vertraut gemacht werden, daß sie allen Anforderungen gewachsen sind, die in der Schule und darüber hinaus auch in der Jugend- und Erwachsenenbildung an sie gestellt werden können.

In diesem Sinne wendet sich darum das Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik namens der in Stuttgart vertretenen Jugend- und Volksmusikleiter an die Kultusministerkonferenz der Bundesrepublik, an die Kultusministerien der Länder und an die Kulturdezernate der Städte mit dem Antrag, dafür zu sorgen, daß auch der Pflege der Volksmusikinstrumente in den Lehrerbildungsanstalten, wie in allen Ausbildungsstätten für Musiklehrer einschließlich der Musikhochschulen der ihnen gebührende Raum gegeben wird.

Schwarzes Brett

Der musikalische Leiter der städtischen Bühnen in Lübeck, GMD *Gotthold Ephraim Lessing*, wurde als Professor an die Hochschule für Musik in München berufen. Er wird als Nachfolger von Professor Fritz Lehmann die Leitung des Hochschul-Orchesters und der Dirigentenklasse übernehmen. Auf Einladung des „Forbundet for Vokal-Instrumental-Verksamheit“ leitete Professor Dr. *Wilhelm Ehmann* eine Musikwoche für Chorleiter und Musikerzieher in der „Geijerskolan“ (Värmland-Schweden).

MISZELLEN

Resolution der Verleger

Der 14. Kongreß der Internationalen Verleger-Union in Florenz behandelte u. a. die Belastung der Bucheinfuhr und beschloß folgendes: Buch, Zeitschrift und Musikalien sind keine Waren im üblichen Sinne. Sie bedienen sich vielmehr nur als Träger geistiger Leistungen für die Verwirklichung ihrer geistigen Bestimmung der Warenform. Das Wesen des Geistes aber ist Freiheit und verlangt Freiheit. Buch, Zeitschrift und Musikalien, nur weil sie zur Erfüllung ihrer Aufgabe Warenform benutzen, im internationalen Verkehr wie andere Waren zu behandeln und demgemäß mit zwangsläufig die Verbreitung hemmenden Zöllen und anderen fiskalischen Abgaben zu belegen, bedeutet deshalb nicht nur eine Verkennung des Charakters von Buch, Zeitschrift und Musikalie, sondern zugleich auch eine Behinderung ihrer geistigen Aufgabe und damit auch eine Einengung der geistigen Freiheit.

Der 14. Kongreß der Internationalen Verleger-Union in Florenz erneuert daher in Übereinstimmung mit dem Grundsatz des „Free Flow of Books“ des UNESCO-Abkommens von 1950 seine Forderung nach voller Freiheit des internationalen Buch-, Zeitschriften- und Musikalienverkehrs auch von Zöllen und sonstigen fiskalischen Abgaben. Er bekräftigt die Dringlichkeit der Unterzeichnung und Ratifizierung des UNESCO-Abkommens von allen Mitgliedsstaaten der Internationalen Verleger-Union, soweit noch nicht geschehen, und die Notwendigkeit seiner sinngemäßen Anwendung. Er bekennt sich unter Aufzeigung entsprechender Wege in seinen Mitgliedern zum Einschreiten gegen alle den internationalen buchhändlerischen Verkehr hemmenden Einrichtungen und Maßnahmen, sowie zur laufenden gegenseitigen Unterrichtung und Unterstützung.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Der russische Komponist **Reinhold Glier** (Glière) ist im Alter von 81 Jahren gestorben. Glier, der die Tradition der russischen nationalen Schule fortsetzte und einerseits Borodin, Rimskij-Korsakoff, Tanëjew und Glasunow, andererseits dem russischen Volkslied verbunden ist, gehört zu den ersten russischen Komponisten, die nach der Revolution am Neuaufbau des Musiklebens führenden Anteil nahmen. Er hinterließ vier Opern, mehrere Ballette, drei Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Ouvertüren, Lieder und Romanzen. Zu seinen Schülern zählen Prokofieff und Mjaskowski.

Der bekannte Bachsammler **Manfred Gorke** ist am 31. Juli im Alter von nahezu 59 Jahren in Meiningen gestorben. Seine Bachsammlung gehört zu den wertvollen Beständen des Bach-Archivs Leipzig.

Geburtstage

Fritz Reuter, Professor für Musikerziehung an der Humboldt Universität in Berlin, wird am 9. September 60 Jahre alt. Reuter, der verschiedentlich als Komponist hervortrat, hat sich besonders durch seine musikpädagogischen Schriften einen Namen gemacht. Musica wird seiner im nächsten Heft gedenken.

Ehrungen und Auszeichnungen

Georg Ludwig Jochum, der auf den Baalbeker Festspielen Konzerte des Hamburger NDR-Sinfonieorchesters dirigierte, erhielt aus der Hand des Staatspräsidenten Chamille Chamoun den großen Verdienstorden in Gold der Republik Libanon.

Ernennungen und Berufungen

Hans Busch, Professor für Opernregie an der Indiana-Universität (USA), wurde von Generaldirektor Rudolf Bing an die Metropolitan-Oper in New York als Opernregisseur verpflichtet.

Lovro von Matacic wurde zum GMD der Staatsoper Dresden und zum zweiten GMD (neben Franz Konwitschny) an der Deutschen Staatsoper Unter den Linden in Berlin ernannt.

Christoph Stepp, der Gründer und Leiter des Münchener Kammerorchesters, ist berufen worden, ab 1. September an der Bayerischen Staatsoper als Dirigent und als persönlicher Assistent des Generalmusikdirektors zu wirken. Als neuer künstlerischer Leiter des Münchener Kammerorchesters wurde **Hans Stadlmair** gewählt.

Rolf Reuter wurde zum Musikalischen Oberleiter des Meininger Theaters ernannt.

Das Amt des Thomaskantors wird erst am Beginn des Jahres 1957 neu besetzt werden. Vorläufig übernimmt **Franz Konwitschny**, der ebenso wie **Helmut Seidelmann** ständiger Dirigent des Gewandhaus-Orchesters ist, die Leitung der Chorkonzerte.

Aus den Bewerbern für die Nachfolge des GMD **Gotthold Ephraim Lessing**, der nach München geht, hat die Stadt Lübeck den Würzburger GMD **Robert Edenhofer**, den Regensburger GMD **Alexander Paulmüller** und den Frankfurter Kapellmeister **Christoph von Dohnanyi** zu Probekonzerten nach Lübeck eingeladen.

Kantor **Gerd Reinfeldt** (Heide) hat einen Ruf an St. Remberti (Bremen) erhalten. Kantor **Raimar Kannengießer** (Höxter) wird als sein Nachfolger die Heider Kantorei übernehmen.

Preise und Wettbewerbe

Der Kulturpreis der Stadt Goslar für 1956 wurde Intendant **Heinz Hilpert**, Göttingen, und dem in Goslar wohnenden KMD und Orgelkomponisten **Max Drischner** aus Brieg verliehen. Der Preis ist mit DM 5000.— ausgestattet.

Der **Kranichsteiner Musikpreis** 1956 wurde dem 22 Jahre alten argentinischen Pianisten **Jorge Zulueta** und dem 26 Jahre alten deutschen Cellisten **Werner Taube** verliehen. Förderungspreise erhielten der finnische Cellist **Erkki Rautio** sowie die deutschen Pianisten **Rudolf Kuhnert** und **Karl Otto Plum**.

Die Jury des Internationalen Streicher-Quartett-Wettbewerbes in Lüttich hat dreizehn Kompositionen für die zweite Ausscheidung ausgewählt. Es handelt sich um die Komponisten, die mit folgenden Decknamen eingesandt haben: *Ray Block*, *Il perduto si può recuperare, ma superare*; *Ars non stagnat!*; *Non nova, sed nove*; *X Y*; *Nil novum sub sole*; *Non multa*; *Fluctuat nec mergitur*; *Coecilia*; *Florestan*; *Ignotus*; *Daria*. Die Komponisten werden gebeten, sich mit Herrn Louis Poulet, avenue Victor Hugo 41, Liège/Belgien, in Verbindung zu setzen. Sie sind als Gäste der Provinz Lüttich vom 17. bis 23. September nach Wégimont (Lüttich) eingeladen.

Zum 5. Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik, der vom 3. bis 18. September in München stattfindet, haben sich 190 Teilnehmer aus 23 Ländern gemeldet. Die deutschen Rundfunkanstalten haben wieder DM 20000 als Preise ausgesetzt, die entweder als Preise von je DM 1000 oder als Förderungsprämien von je DM 500 zugesprochen werden. Die Preisträger und Gewinner von Förderungs-

prämiert werden sich in zwei Abschlußkonzerten am 17. und 18. September der Öffentlichkeit vorstellen.

Für den 12. Internationalen Musikwettbewerb, der vom 22. September bis zum 6. Oktober in Genf stattfindet, haben sich 320 Kandidaten aus 39 Ländern angemeldet, aus Deutschland 23 Bewerber.

Der Internationale Musikwettbewerb „Königin Elisabeth von Belgien“ erstreckt sich für das Jahr 1957 auf die musikalische Komposition. Für ein noch nicht veröffentlichtes und noch nie aufgeführtes sinfonisches Werk sind Preise in Höhe von über 600 000 Belg. frs. (ca. 50 000 DM) ausgesetzt. Auskünfte durch die belgische Botschaft in Bonn, Kaiser Friedrichstr. 22, oder durch Herrn Marcel Cuvelier, Directeur General du Concours International Reine Elisabeth de Belgique, Palais des Beaux Arts, Rue Baron Horta 11, Brüssel.

Der 3. Internationale Klavierwettbewerb des Prager Frühlings findet im Mai 1957 in Prag statt. Er ist für Klavierspieler aller Nationen bestimmt, die 1957 höchstens 30 Jahre alt sind. Auskünfte durch: Sekretariat des Internationalen Musikfestes Prager Frühling, Dům umělců, Prag I.

Verbände und Vereine

Die Gesellschaft der Freunde Bayreuths hat der Festspielleitung in den letzten 18 Monaten über DM 300 000 an Zuwendungen überwiesen. Da sich aber die allgemeinen Kosten im Vergleich zur Vorkriegszeit um 120% erhöht haben, während die Einnahmen durch die erhöhten Kartenpreise und vermehrte Platzzahl nur um 70% gestiegen sind, werden Zuschüsse und Zuwendungen zu den Bayreuther Festspielen auch in Zukunft unerlässlich sein.

Musikfeste und Tagungen

Zum Gedenken an den 40. Todestag Max Regers führt die Konzertdirektion Schmidke (Kassel) am 15. und 16. September in Kassel und Fulda Reger-Tage durch. In drei Konzerten werden der Thomanerchor unter Leitung von Ekkehard Tietze, das Gewandhausquartett und das Gewandhausorchester unter Leitung von GMD Franz Konwitschny Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke Regers aufführen.

Die Kasseler Musiktage vom 5. bis 8. Oktober erhalten ihr besonderes Gesicht durch die Mitwirkung der Cappella Coloniensis unter Leitung von August Wenzinger. Das bekannte Orchester des WDR spielt barocke und vorklassische Musik ausschließlich auf originalen Instrumenten. Neue Musik wird in Orchesterkonzerten des Hessischen Rundfunks (Uraufführung der Orchestervariationen Kurt Hessenbergs), der Staatskapelle

Kassel und in Kirchenkonzerten geboten. Sechs Hausmusikstunden zeigen verschiedenste Möglichkeiten des Laienmusizierens auf. In Offenem Singen und Offenem Tanzen werden die Teilnehmer zum Mittun aufgefordert. Vorträge und eine Musikausstellung ergänzen das reichhaltige Programm.

„Hausmusik und Rundfunk — Gegensatz oder Ergänzung?“ lautet der Titel einer Rundfunk-Arbeitstagung, die der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik am 4. und 5. Oktober veranstaltet und die vom stellvertretenden Intendanten des Hessischen Rundfunks, Dr. Lange, eröffnet wird. Auf der Tagung soll in Gesprächen zwischen den Fachleuten der deutschen Sender und Hörern ernster Musik die Frage geklärt werden, auf welche Weise der Rundfunk das aktive Musizieren im Bereich der Laienmusik fördern kann. Als Redner haben namhafte Persönlichkeiten des Rundfunks und des deutschen Musiklebens zugesagt. Den abschließenden Hauptvortrag „Mensch und Mikrophon“ hält Prof. Dr. Hans Mersmann, Köln.

An den Internationalen Festspielen der zeitgenössischen Musik in Polen, die vom 10. bis 21. Oktober in Warschau stattfinden, nehmen folgende Orchester und Kammermusik-Vereinigungen teil: die Wiener Symphoniker (Leitung Michael Gielen), das Symphonieorchester der UdSSR, Moskau, das Orchestre National de la Radiodiffusion et Télévision Française, Paris (Leitung André Cluytens), das Orchester der Staatlichen Philharmonie Brunn (Leitung Bratislav Bakala), das Orchester der Nationalphilharmonie „Enescu“, Bukarest (Leitung George Georgescu), Orchester und Chor der Nationalphilharmonie Warschau, das Orchester der Staatlichen Philharmonie Schlesien, das Große Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks (Leitung Jan Krenz), das J. Parrenin-Quartett, Paris, das V. Tatray-Quartett, Budapest und das Polnische Quartett, Warschau.

Das 10. Heinrich-Schütz-Fest, das vom 16. bis 21. Oktober in Düsseldorf stattfindet, bietet eine Fülle von Veranstaltungen, wie sie bisher noch kein Schütz-Fest aufgewiesen hat. Außer Werken von Schütz und seinen älteren und jüngeren Zeitgenossen, erklingen Orchester-, Chor- und Orgelwerke von Willy Burkhard, Johann Nepomuk David, Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Ernst Krenek, Ernst Pepping, Günter Raphael, Eberhard Wenzel u. a. zeitgenössischer Komponisten. Dr. Walter Blankenburg, Prof. Wolfgang Fortner, Antoine Goléa, Prof. Dr. Thrasybulos Georgiades, Pater Anselm OSB und Pfarrer E. K. Rößler werden den Problemkreis „Schütz und die geistliche Musik heute“ in Vorträgen umreißen.

Die *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*, die am 20. und 21. Oktober stattfinden, haben ihren bisherigen Rahmen durch die Aufführung der Oper „Antigone“ von Arthur Honegger (Originalfassung von Jean Cocteau) wesentlich erweitert. Durch die Aufführung eines „Divertimento für Mozart“, an dessen Gestaltung zwölf junge Komponisten aus acht Ländern beteiligt sind, erhält auch die zweite Veranstaltung des Festes eine besondere Note. In dem dritten Konzert werden Pierre Boulez und Yvonne Loriod Werke von Debussy und Boulez spielen.

Auch in diesem Jahr veranstaltet der Süddeutsche Rundfunk eine „Woche der leichten Musik“. Unter dem Motto „Neue unterhaltende Musik“ werden vom 22. bis 27. Oktober fünf Konzerte stattfinden, die ausschließlich Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen bringen werden.

Das 31. Weltmusikfest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ findet vom 31. Mai bis 6. Juni 1957 in Zürich statt. Der internationalen Jury können Orchester- und Kammerorchesterwerke (mit oder ohne Solisten) und kammermusikalische Kompositionen vorgelegt werden. Einsendungen deutscher Komponisten sind bis zum 15. Oktober 1956 zu richten an die Geschäftsstelle der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt.

„Musik, Spiel, Tanz — Festliche Tage Deutscher Jugend 1957“ finden von 31. Juli bis 5. August 1957 in Münster i. W. statt. Träger der Veranstaltung ist der Arbeitsausschuß zur Förderung von Musik, Spiel und Tanz in der Jugend, in dem Verbände und Arbeitsgemeinschaften kultureller Jugendpflege in der Bundesrepublik zusammengeschlossen sind. Jugendgruppen aller Art, Sing- und Spielkreise, Laienspiel- und Tanzgruppen werden aufgefordert, die festlichen Tage 1957 in ihre Pläne einzubeziehen.

Von den Bühnen

Die New Yorker Metropolitan-Operngesellschaft bestätigt, daß entgegen früherer Meldungen die kommende Spielzeit des Hauses gesichert sei, nachdem die Operngesellschaft und die Künstlergewerkschaft, die die Sänger und Ballettmitglieder vertritt, eine Einigung erreicht haben.

„Die Tochter der Atlantiden“ von Henri Tomasi wird ihre deutsche Erstaufführung voraussichtlich im Januar 1957 an den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen erleben.

„Die Bluthochzeit“, die Wolfgang Fortner nach der Tragödie von Federico Garcia Lorca in der deutschen Übertragung von Enrique Beck komponiert, wird anlässlich der Eröffnung des neuen Opernhauses in Köln uraufgeführt werden.

Ein Schachballett „*Revanche*“, nach dem Libretto von Klaus Eckstein, mit der Musik von Walter Faith, kommt in der Choreographie von Nika Nilanowa, unter musikalischer Leitung von Fried-Epplen am 31. Oktober an der Städtischen Bühne Hagen zur Uraufführung. Natascha Trofimowa wurde als Gast verpflichtet.

Die komische Oper „*Rita*“ von Gaetano Donizetti wurde in der Neufassung von Fischer und Malberto an den Städtischen Bühnen Rostock für Deutschland erstaufgeführt.

Das Landestheater Hannover eröffnet die neue Spielzeit mit Christoph Willibald Glucks „*Orpheus und Eurydike*“. Die musikalische Leitung hat Ernst Richter. Peter Ebert führt Regie. Rudolf Schulz entwarf Bühnenbilder und Kostüme.

Unter musikalischer Leitung von GMD Dr. Heinz Röttger, in der Inszenierung von Willy Bodenstein und mit Bühnenbildern von Wolf Hochheim führt das Landestheater Dessau Mozarts „*Zauberflöte*“ auf.

Ernst Kronek arbeitet an einer Kammeroper „*The Belltower*“, nach einer Erzählung von Hermann Melville. Die Uraufführung ist für März 1957 an der University of Illinois (USA) vorgesehen.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Der Neubau der Berliner Philharmonie, der in den letzten Jahren heftig diskutiert worden ist, ist durch die Gründung einer „Konzerthaus-GmbH“ gesichert worden. Die unter Denkmalschutz stehende Fassade des ehemaligen Joachimsthalschen Gymnasiums soll für den Wiederaufbau verwendet werden. Die Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie, die bisher DM 1 150 000 für den Neubau gesammelt hat, wird zu einem beschränkten Architektenwettbewerb zwölf führende deutsche Architekten einladen. Sie hat drei Preise in Höhe von DM 10 000, 8 000 und 6 000 dafür ausgesetzt. Die Entscheidung des Preisgerichtes soll bis zum 1. Dezember gefällt sein, und mit dem Bau, zu dem ein Bundeszuschuß von sechs Millionen Mark bewilligt worden ist, soll unmittelbar danach begonnen werden. In der neuen Berliner Philharmonie, deren Konzertsaal rund 2 000 Menschen Platz bieten wird, sollen außerdem das Institut für Musikforschung, die Geschäftsstelle der Berliner Festwochen und das Städtische Konservatorium Raum finden.

New Yorks weltberühmtes Konzerthaus, die *Carnegie-Hall*, ist an eine Grundstücksgesellschaft verkauft worden. Sie wird möglicherweise einem Hotel- oder Geschäftsneubau weichen müssen, wenn nicht die „*Philharmonic-Symphonic Society*“ die zur Zeit das Haus benutzt, binnen vier Monaten neuer Eigentümer wird. Diese Kaufmög-

lichkeit ist der Gesellschaft für den Fall eingeräumt worden, daß sie nicht in ein neugeplantes New Yorker Kulturzentrum umziehen will.

Die Dresdener Philharmonie begleitete unter Leitung von Kurt Masur die letzten acht Bewerber des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbes in Berlin. Das Abschlußkonzert dirigierte Prof. Heinz Bongartz.

Anläßlich seines 70. Geburtstages war Professor Robert Heger zu einem Gastkonzert nach Kassel eingeladen. Er dirigierte mit großem Erfolg u. a. seine Variationen über ein barockes Thema op. 32 und Robert Schumanns C-dur-Sinfonie.

Das „Cellokonzert“ von Heinrich Sutermeister, das unter Leitung von Hans Rosbaud und mit Ludwig Hoelscher in Zürich uraufgeführt wurde, wird im Laufe des Septembers verschiedentlich in Westdeutschland zu hören sein.

Im 1. Sinfoniekonzert des Stadttheaters Cottbus dirigiert Hans Wallat die Uraufführung der Sinfonischen Musik von Dieter Nowak.

Die deutsche Erstaufführung der Sinfonie Nr. 1 von der sowjetischen Komponistin Tatjana Nikolajewa ist für November durch das „Meininger Orchester“ vorgesehen.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

In einem Sonderkonzert der Deutschen Akademie der Künste Berlin erklangen zwölf Lieder sowie Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96 und Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86 für zwei Klaviere von Max Reger.

Chor- und Orgelmusik

Der Hannoversche Oratorienchor wird am 28. Oktober das Oratorium „Das Feuer des Prometheus“ von Alfred Koerppen uraufführen. Der Komponist schrieb das Werk im Auftrage der Volksbühne Hannover.

Der verstärkte Chor der Kirchenmusikschule Dresden führte zusammen mit Mitgliedern der Staatskapelle unter Leitung von Prof. Martin Flämig die Messe (1947) von Igor Strawinsky auf.

Ernst Peppings „Tedeum“ für Soli, Chor und Orchester wird nach der erfolgreichen Uraufführung in Düsseldorf auch in Berlin, München, Leipzig, Göttingen und Wittenberg aufgeführt werden.

Die Westdeutsche Bibliothek in Marburg, die in Verbindung mit dem Detmolder „Collegium Instrumentale“ unter Helmut Winschermann regelmäßig Konzerte mit Erstaufführungen aus Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek veranstaltet, hat ein Konzert mit drei Kantaten von Alesandro Scarlatti vorgesehen.

Rundfunk und Schallplatte

Der Berliner Rundfunk übertrug von den Händel-Festspielen Halle Händels Oper „Poros“ in der Inszenierung von Heinz Rückert und unter der musikalischen Leitung von GMD Horst-Tanu Margraf.

Friedrich Smetanas komische Oper „Zwei Witwen“ erklang in einer Funkeinrichtung von Walter Zimmer unter der musikalischen Leitung von Herbert Haarth im Radio DDR.

Anläßlich des Deutschen Evangelischen Kirchentages übertrug der Hessische Rundfunk Johannes Driesslers Oratorium „Dein Reich komme“. Radio Bremen wird Driesslers *Fantasien über Kinderlieder* für Klavier senden.

Hans Georg Görners „Ostinato risoluto“ op. 22 für großes Orchester wurde vom Deutschen Fernsehfunk Berlin mit dem großen Berliner Rundfunkorchester unter Adolf Fritz Guhl zur Sendung angenommen.

Zum 40. Todestage Max Reger übertrug der Berliner Rundfunk eine repräsentative Wort- und Tonsendung unter dem Titel „Reger — ein Wegbereiter der Musik unserer Zeit“.

Nach den großen Erfolgen von Carl Orffs „Carmina burana“ und der „Sommernachtsraum“-Musik wird die „Kluge“ in einer Schallplattenaufnahme von His Master's Voice unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Sawallisch herauskommen.

Gastspiele und Konzertreisen

Das Gastspiel des Balletts des Moskauer Bolschoi-Theaters in London, das vom 3. bis 27. Oktober mit 25 Vorstellungen stattfinden wird, stieß in London auf derartiges Interesse, daß bereits am ersten Tag des Kartenvorverkaufes etwa 25 000 von 55 000 verfügbaren Karten verkauft waren.

Das New-York-City-Ballett traf zu seiner vierten Europa-Tournee in München ein. Es wird in Salzburg, Wien und Venedig gastieren und anschließend in Berlin, München, Frankfurt und Köln auftreten.

Die Pekinger Oper, die in der letzten Saison in Paris und London mit chinesischen Werken, Dekorationen und Kostümen aufsehenerregende Erfolge erzielte, wird vom 3. bis 9. Oktober im Westberliner Titania-Palast ein Gastspiel geben.

Das Ensemble der Wiener Kammeroper wird im Januar und Februar 1957 eine Tournee durch die Bundesrepublik unternehmen und in etwa 45 Städten die „Fledermaus“ von Johann Strauß und eine Mozartoper — voraussichtlich die „Entführung aus dem Serail“ aufführen.

Innerhalb der Internationalen Athener Festspiele trat das *Orchester des NDR Hamburg* unter *Georg Ludwig Jochum* durch zwei Konzerte mit deutscher klassischer und romantischer Musik hervor. Das 3 500 Menschen fassende Theater des Herodes Atticus am Fuße der Akropolis war bei dem deutschen Gastspiel fast bis auf den letzten Platz besetzt.

Die *Dresdener Staatskapelle* wird unter Leitung von *Rudolf Kempe* (München) im September eine Konzertreise durch Großbritannien, die Schweiz und die Bundesrepublik unternehmen. Während der kommenden Saison werden *Lovro von Matacic*, *Fritz Rieger* (München), *Dr. Hans Schmidt-Isserstedt* (Hamburg), *Mario Rossi* (Rom), *Karel Ancerl* (Prag) und der ehemalige Dresdner Staatskapellmeister *Kurt Striegler* das Orchester dirigieren.

Das *Stuttgarter Kammerorchester* gastierte bei den Internationalen Musiktagen in Konstanz, beim Augsburger und beim Ludwigsburger Mozartfest, bei den Nymphenburger Schloßkonzerten sowie den Sommerspielen in Graz und im Kreuzgang von Alpirsbach.

Die *Kammermusikvereinigung des Berliner Philharmonischen Orchesters* nahm als einziges deutsches Ensemble an den Festspielen in Santander (Spanien) teil, die vom 22. bis 24. August stattfanden.

Our Lady's choral Society, der größte Chor Dublins, wird im September eine Konzertreise nach der Bundesrepublik und Berlin unternehmen. In Berlin wird er unter der Leitung von *Sir John Barbirolli* *Edward Elgars „Traum des Gerontius“* aufführen.

Die *Heider Kantorei* wurde von der Stadt Oskarshamn (Schweden) zu einem geistlichen und einem weltlichen Festkonzert eingeladen. Auf dieser Reise sang der Chor unter Leitung von *Gerd*

Reinfeldt auch in Hälsingborg, Landskrona, Malmö, Lund, Hässeleholm, Karlskrona, Växjö, Kalmar, Mönsterås, Eksjö und Vetlanda. Das Programm umfaßte Werke von Bach und Pepping.

Der *Johann-Walter-Knabenchor Torgau* (Leitung *Günther Kretzschmar*) führte eine Konzertreise nach Hessen durch. Das Programm enthielt u. a. je eine Motette von *Manfred Schlenker* und *Eberhard Wenzel*.

Eduard Strauß, der letzte als Musiker wirkende Nachkomme von *Johann Strauß*, ist zu einem dreimonatigen Gastspiel nach Japan aufgebrochen, wo er mit dem Tokio-Symphonieorchester in verschiedenen japanischen Städten 15 Konzerte geben wird. Die Programme enthalten hauptsächlich Werke von *Johann Strauß Vater* und seinen Söhnen *Johann*, *Joseph* und *Eduard*, außerdem aber auch Kompositionen von *Haydn*, *Mozart* und *Shubert*.

Prof. Helmut Walcha wurde eingeladen, an der neuen Orgel der Royal Festival Hall in London das gesamte Orgelwerk von *Johann Sebastian Bach* zu spielen.

Dr. Walter Eichner, Oberspielleiter der Städtischen Bühnen Bielefeld, wurde eingeladen, am Nationaltheater Prag ein Werk von *Richard Wagner* zu inszenieren.

Verschiedenes

Zum Gedenken an *Erich Kleiber*, der vor 30 Jahren erstmals in Südamerika auftrat, wird am 3. September im Teatro Colon in Buenos Aires eine Plakette enthüllt werden, die einen für das Arbeitsethos Kleibers kennzeichnenden Ausspruch festhält: „Die Routine und das Improvisieren sind zwei Todfeinde der Musik“.

Zur Erinnerung an den schwäbischen Komponisten *Friedrich Silcher* wurde in Schnait bei Stuttgart in Silchers Geburtshaus, das heute als Museum eingerichtet ist, eine Gedenktafel enthüllt.

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU • LÖBAU / So.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen - Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehren) und Rhythmische Erziehung - Opern- und Opernchorschule - Orchesterschule. — Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Barbet, Hiero Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sicking, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmayer. Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehre mit Staatsexamen. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 80 311, Nebenstelle 339

Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten einschl. Orgel und Cembalo, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. — Auskunft: Sekretariat für studentische Angelegenheiten, Dresden-A. 53, Mendelssohnallee 34, Telefon 30 901 und 3 09 64.

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51 / 3

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor Prof. Ernst-Lothar von Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente. Solistenklassen. Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Abteilung für Musikerziehung / Seminar für Privatmusikerzieher und Rhythmikseminar / Abteilung für Schulmusik (Ausbildungswege für höhere Schulen und Mittelschulen) / Seminar für Volks- und Jugendmusik / Opern- und Opernchorschule / Schauspielschule / Orchesterschule / Fachabteilung Tanz. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehre: Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen.

Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Professor Walter Rehberg / Seminare für Schulmusik, Privatmusiklehre, Kirchenmusik, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Dirigieren und Opernschule: Generalmusikdirektor Alexander Krannhals, Badisches Staatstheater / Meisterklasse für Klavier: Professor Walter Rehberg / Meisterklasse für Violine: Heinz Stanske / Meisterklasse für Bratsche und Hochschulorchester: Albert Dietrich, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für für Violoncello: Leo Kosciely, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für Gesang: Bruno Müller

Hochschule für Musik Leipzig

Gegründet: 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassstraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer

Abteilungen: Tonsatz [a) Komposition, b) Theorie], Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs. Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehre / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Friedrich Wührer, Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte. Dr. Tröller. Auskunft d. die Verwaltung, R 5. 6.

Staatliches Konservatorium des Saarlandes

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau / Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren. - Meisterklassen: Prof. Walter GIESEKING (Klavier) - Prof. Maurice GENDRON (Violoncello), GMD. Philipp WÜST. Dirigieren. Institute für kath. Kirchenmusik, Institut für Schulmusik, Opernschule, Schauspielschule, Seminar für Privatmusiklehre, Institut für Jugend- und Volksmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat, Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Telefon 280 80

Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stößer) — Kammermusik (Kroeber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung/Seminar für Jugend-Musik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg. : Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochschule : Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

Hochschule für Musik zu Weimar

Direktor: Werner Felix

Ausbildung in den Abteilungen Tasten- und Streichinstrumente, Orchesterklasse, Vokalmusik, Opernschule, Volksmusik, Dirigieren, Komposition und Theorie, Kirchenmusik, Musikpädagogik, Schulmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat der Hochschule für Musik zu Weimar, Platz der Demokratie, Schließfach 142, Fernruf 2297, 2456, 2490

Ostdeutscher **MUSIKLEHRER** mit abgeschlossener Konservator. Ausbildung (Kapellmeister) sucht Stellung im Musikalienhandel oder Verlag. Eventuell Mitwirkung in Orchester oder Ensemble. Angeb. u. M-1942 an den Verlag

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher
Orchesterumschläge · Notenmappen
Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel!

Wann? Wer? Wie? Wo? Was?

Ein Griff - ein Blick - eine Antwort aus
Mayer: Musikgeschichte 6.- DM
Ihre Entwicklung und ihre Meister
von den Anfängen bis zur Gegenwart
Leitner & Co.- Verlag (13a) Wunsiedel

Für Lehrpersonen unverbindlich zur Ansicht.



Pirastro

Saiten für alle
Sreichinstrumente

Jetzt

können Sie
die illustrierte Wochenschrift

Theaterdienst

bei jedem Postamt im
Bereiche der Bundespost *bestellen*

„Theaterdienst“, das aktuelle Informationsblatt der Bühnenschaffenden, bringt in jedem Heft die Spielpläne, Neu- und Reengagements sowie illustrierte Beiträge über die neuesten Aufführungen der Bühnen in der Deutschen Demokratischen Republik.

Abonnementspreis monatlich (4—5 Hefte) DM 1,30,
Einzelheft DM —,30

Auf Verlangen senden wir Ihnen gerne ein Probeheft zu.

HENSCHEL-VERLAG

KUNST UND GESELLSCHAFT

BERLIN N 4 • Oranienburger Straße 67

WIEDER NEU AUFGELEGT

Hugo Distler **Elf kleine
Klavierstücke**
für die Jugend

BA 1803, DM 3.60

Distlers Klavierstücke für die Jugend mit den programmatischen Überschriften (Kindelwiegen, Alte Spieluhr, Trommeln und Pfeifen, Hirtenmusik, Perpetuum mobile usw.) stellen Klavierspielern mittleren Könnens dankbare Aufgaben

BÄRENREITER-VERLAG

STUDIENPARTITUREN

zeitgenössischer amerikanischer Musik

	DM
SAMUEL BARBER	
Erste Symphonie, op. 9.	12. —
Streichquartett, op. 11	9. —
Essay für Orchester, op. 12	12. —
A Stopwatch and an Ordance Map, op. 15	9. —
Cello-Konzert, op. 22	16. —
Souvenirs, Ballett Suite, op. 28	16.50
Ouvertüre zu „Die Schule für Skandal“	9. —
ERNEST BLOCH	
Concerto Grosso Nr. 2	12. —
Schelomo (hebräische Rhapsodie)	12. —
Streichquartett	16. —
Sinfonia Breve	16.50
CHARLES T. GRIFFES	
Poem für Flöte und Orchester	12. —
Zwei Sketche für Streichquartett	12. —
WILLIAM KROLL	
Vier Bagatellen für Streichquartett	12. —
SILVESTRE REVUELTAS	
Sensemaya	12. —
ARNOLD SCHOENBERG	
Viertes Streichquartett, op. 37	20. —
Thema und Variationen, op. 43 b	13.50
VIRGIL THOMSON	
Louisiana Story	16.50
Sea Piece with Birds	9. —
The Seine at night	12. —
Wheat Field at Noon	9. —

G. SCHIRMER INC. • NEW YORK

NEUERSCHEINUNGEN

in der Sammlung alter Musik

ANTIQUA

Dietrich BUXTEHUDE

Sonata D-dur

für Viola da Gamba (Violoncello)

und Basso continuo (Längin)

Ed. 4652 DM 3.-

Willem de FESCH

Concerto grosso B-dur

für zwei Solo-Violenen, Solo-Cello,

Streicher und Klavier (Ehrlich)

Ed. 4170 Partitur (Klav.) DM 3.50 |

Stimmen (Solo u. Tutti in einer Stimme)

je DM -.75

Joseph HAYDN

Concerto (Divertimento) G-dur

für konzertierendes Cembalo (Klav.),

zwei Violinen und Baß (Cello) (Lassen)

Ed. 4653 Partitur u. Stimmen DM 4.50 |

Ergänzungsstimmen je DM -.50

Sechs Trios

für zwei Violinen und Baß (Cello)

(Marguerré) Ed. 4654 DM 5.-

Alessandro STRADELLA

Sinfonia a tre

für zwei Violinen (Oboen) und Basso

continuo, Violoncello u. Kontrabaß

ad lib. (Kolneder) Ed. 4657 Part. u. St.

DM 4.- | Ergänzungsstimmen je DM -.50

Giuseppe TARTINI

Sinfonie D-dur

für Streichorchester (Erdmann)

Ed. 4655 Partitur DM 3.-

Orchesterstimmen (5) je DM -.75

Antonio VIVALDI

Concerto a-moll

für Oboe und Streichorchester (Kolneder)

Ed. 4173 Part. DM 4.50 |

Orchesterstimmen mit Solo (5) je DM -.80

*Das neue Verzeichnis ANTIQUA wird
auf Wunsch kostenlos zugesandt.*

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ

HANS KROMP

GEIGENSCHULE

ERWEITERTE NEUAUFLAGE

Von den Anfängen und der ersten

Griffolge. Heft 1

BA 1241

DM 3.-

Von der ersten und zweiten Griff-

folge. Heft 2

BA 1242

DM 3.-

Von der dritten und vierten Griff-

folge. Heft 3

BA 1243

DM 3.-

Das Spiel in den Tonarten mit Vor-

studien zum Lagenspiel. Heft 4

BA 1244

DM 3.60

Das Spiel in den Lagen. Heft 5

BA 1448

DM 3.60

Kromps Geigenschule gehört zu den neuzeitlichen Unterrichtswerken, die in technischer wie in musikalischer Hinsicht den heutigen Forderungen der Musikerziehung gerecht zu werden suchen. Die hier angewandte Methode der sogenannten „Grifffolgen“, die aus den physiologisch - anatomischen Voraussetzungen des Geigenspiels entwickelt ist, hat sich in langjähriger Praxis bestens bewährt. Neben geschickt eingebauten Übungsbeispielen enthält das Werk eine wertvolle Auswahl älterer und neuerer Lied- und Spielmusik. Damit führt sie den Schüler über den engeren Bereich des Unterrichts hinaus zu eigenem geselligen Musizieren.

BÄRENREITER-VERLAG

HERMANN ULLRICH

Fortschritt und Tradition

ZEHN JAHRE MUSIK IN WIEN

1945–1955

ca. 350 S., 1 Kunstdrucktafel, Ganzleinenband, erscheint Herbst 1956

Der prominente Wiener Musikkritiker Hermann Ullrich vereinigt in diesem Werk Essays, Opern- und Konzertberichte und legt damit von dem Aufbau des österreichischen Musiklebens nach Beendigung des Krieges bis zur Eröffnung der Wiener Staatsoper Zeugnis ab.

Durch die sorgfältige Ausarbeitung der Einzelbeiträge besitzen diese nicht nur Tageswert, sondern sind als Grundlage einer künftigen Musikgeschichte zu werten, da sie einen Überblick über die in den abgelaufenen zehn Jahren geleistete musikalische Arbeit bieten.

Das Buch ist nicht nur in Österreich aktuell, sondern bietet allen Lesern, die das Auftreten internationaler Künstler, die Aufführung neuer Werke und das vielfältige Zusammenwirken der verschiedenen Organisationen verfolgen – hier sei vor allem auf die Salzburger Festspiele und das Opernfest in Wien verwiesen – interessante Details, wobei der Autor immer wieder auf musik- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge Bedacht nimmt.

Das Werk stellt keine trockene Aneinanderreihung von Daten, Werken und Ausführenden dar, sondern ist durch seinen blendenden Stil dazu geschaffen, als geistvolle Lektüre sowohl jeden Künstler, Musikhistoriker, Musikstudierenden, als auch jeden Musikliebhaber anzusprechen.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG WIEN

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher, Stellv. Direktor: Prof. Joseph Ahrens.
Komposition und Tonsatz: (Pepping, Blacher, Chemin-Petit). — **Dirigieren:** (Lindemann, Jakobi, Peter). — **Gesang und Opernschule:** (Prohaska, Baum, Götte, Ivogin, Leider, Ludwig). — **Tasteninstrumente:** (Ahrens, Beltz, Puchelt, Riebensahm, Roloff). — **Streichinstrumente:** (Mahlike, Borries, Schulz, Taschner, Seiler, Klemm, Dörner, Schumacher). — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** (Jacobs, Arnold, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet). — **Musikerziehung** (Schulmusik, Privatmusik, Jugend- und Volksmusik): (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — **Kirchenmusik:** (Ahrens, Grote, Heintze). — **Akust. Abteilung** — **Opernschule** — **Orchesterschule**.

DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Schneider.
Komposition und Tonsatz: Bialas, Fortner, Keller, Maler. — **Orch. u. Orchesterdirig.**: König. — **Chor u. Chordirig.**: Thomas. — **Gesang und Opernschule:** Bialas-Specht, Creuzburg, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Maler-Fitting, Lindenbaum. — **Tasteninstrumente:** Hansen, Janowski, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler. — **Streichinstrumente:** Breuer, Heutling, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner). — **Kammermusik:** Strub. — **Gehörbildung:** Quistorp. — **Rhythmik:** Jänicke. — **Höhere Schulmusik und PM-Seminar:** Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiß u. a. — **Ev. Kirchenmusik:** Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — **Tonmeisterausbildung:** Dr. Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musikwissenschaften:** Dr. Jung. — **Sprecherziehung:** Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1956:** 1. u. 2. 10. 1956.

FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33,

Telefon 5 44 14 und 59 16 73; Geschäftsführende Leitung: Professoren Flinsch, Lenzowski, Walcha.
Kirchenmusik: Walcha. — **Schulmusik:** Schöneich. — **Privatmusiklehrerseminar:** Noack. — **Komposition:** Hessenberg. — **Gesang:** Lohmann. — **Opernschule:** Vondenhoff. — **Klavier:** Leopolder. — **Violine:** Davison, Lenzowski. — **Cello:** Molzahn. — **Orchesterschule:** Davison. — **Kammermusik:** Lenzowski. — **Theorie:** Balther, Biersack, Hessenberg, Zipp. — **Gesang:** Daden, Gründer, Lohmann, v. Stetten. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopolder, Seufert, Schrader, Sott, Weiss. — **Violine und Bratsche:** Davison, Graef-Moench, Herrmann, Lenzowski, Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Bodemann, Calvelli, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger, Walcha. — **Blas- und sonstige Orchesterinstr.:** Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlers, Willy Schmidt, Schneider, Stegner.

FREIBURG/B.R. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30, Tel. 54 11, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann.
Komp. u. Tonsatz: Genzmer, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgesch.**: Dr. Hammerstein. — **Dirig.**: Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang u. Opernsch.**: von Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. u. L. Ueter, Brena. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Gutjahr, Hatz, Krebs, Schirmer, Dr. Strauß, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Kessler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber. — **Viola u. Kammermusik:** Koch. — **Cello:** Teichmanis, Wilke. — **Flöte u. alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Diesselhorst. — **Kath. Kirchenm.:** Dr. Winter. — **Ev. Kirchenm.:** D. Dr. Gurlitt, Kessler. — **Schulmusik:** Pfautz. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12, Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach, Stellv. Direktor: Prof. E. G. Klusmann.
Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klusmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — **Chor- und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernklasse:** u. a. Guillaume, Kobberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — **Klavier:** u. a. Erdmann, Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Trannitz. — **Streichinstrumente:** Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** Brindmann, Eggers, Grundmann, Huth, Laudel, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik: (Volks- und höh. Schule) Detel. — **Ev. Kirchenmusik:** Micheelsen. — **Musikwiss.:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Marks. — **Semesterbeg.**: Anf. April u. Oktober.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Dr. Hans Mersmann.
Hochschulklassen: **Gesang:** Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — **Geige:** Gertler, Zitzmann. — **Cello:** Frank, Steiner. — **Komposition:** Dr. h. c. Martin, Petzold. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Schieri, Wand. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Frank. — **Opernschule:** von der Nahmer. — **Institut für Schulmusik:** Norbert Schneider. — **Institut für Kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für Ev. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar:** Dr. Lemacher. — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Seminar für Volks- und Jugendmusik:** Schieri. — **Orchester:** Classens. — **Chor:** Schroeder.

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 8, Äußere Prinzregentenstraße 4, Telefon 45 89 31

Präsident: Prof. Karl Höller, Direktor: Prof. Anton Walter.
Mitglieder des Lehrkörpers: u. a. Carl Orff, Wolfgang Jacobi, Kurt Eichhorn, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Kurt Arnold, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Maria Hindemith-Landes, Li Stadelmann, Karl Richter, Wilhelm Stroß, Valentin Härtl, Jost Raba, Edith v. Voigtländer, Georg Schmid, Hermann v. Beckerath, Walter Reichardt, Gerhard Hüsch, Franz Theo Reuter, Fritz Wolff, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Maria Pringsheim-Duvé, Dr. Hans Sachs, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — **Unterricht in allen Lehrfächern d. Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.**

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbanplatz 2, Telefon 2 20 41 und 2 20 42

Direktor: Prof. Hermann Reutter, Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth.
Komposition: Brehme, David, Frommel, Marx, Mohler, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Paulus, Siben. — **Sihler.** — **Streichinstrumente:** Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling, Stiehler. — **Klavier:** Erfurth, Horbowski, Kreutz, Kroeber-Asche, Lautner, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orch.-Instrumente:** Burum, Graeser, Heckmann, Jungnitsch, Kensy, Krümmling, Kühn, Stösser, Widmaler. — **Alte Instrumente:** Prätorius, Nisgemann. — **Sprechen:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bünner, Ellersek. — **Chor und Chorleitung:** Grischkat. — **Oper, Orchester, Dirigieren:** Kalix. — **Schauspiel:** Ackermann, Mönch-Lietz. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläser-Studio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Gerstenberg, Komma. — **Schulmusik:** Marx. — **Privatmusik:** Waldmann. — **Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.**

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA

Eine Sammlung von Altmeistern der böhmischen Musik
(Artia/Prag)

KLAVIER	Nr. 14 Tschedische Klassiker I	DM 5,40
	Nr. 20 Tschedische Klassiker II	DM 6,80
	Nr. 17 Sonatinen alter tschedischer Meister	DM 6,80
	Nr. 8 Dusek, Sonata per il Clavicembalo	DM 4,-
	Nr. 21 Dusik, 12 melodische Etüden	DM 5,40
ORGEL	Nr. 4 Vorisek, Sonate op. 20	DM 4,-
	Nr. 12 Tschedische Klassiker	DM 9,40
VIOLINE	Nr. 3 Cernohorsky, Orgelkompositionen	DM 4,-
	Nr. 7 Pichl, 6 Fughe con un preludio f. Viol. Solo	DM 4,-
VIOLINE UND KLAVIER	Nr. 11 Tschedische Klassiker	DM 5,40
	Nr. 2 Benda, Triosonate für 2 Viol. u. Klavier	DM 3,80
KAMMERMUSIK	Nr. 5 Kramar-Krommer, Streichquartett op. 5/1	DM 4,-
	Nr. 15 Kozeluh, Streichquartett B-dur op. 32/1	DM 6,80
	Nr. 9 Zach, Sonata a tre für 2 Viol. u. Baß (Vcl.)	DM 4,-
KONZERTE	Nr. 16 Vranicky, Violinkonzert B-dur Ausgabe für Violine und Klavier	DM 7,80
	Nr. 18 Fils, Flötenkonzert Ausgabe für Flöte und Klavier	DM 5,40
	Nr. 10 Benda, Cembalokonzert mit Streichorchester	
	Partitur	DM 6,80
	Nr. 19 Mica, Concertino notturno Es-dur für Violino prinzipale und Orchester	
	Partitur	DM 13,50
NEU ERSCHIENEN:		
	Nr. 22 Dusik, 6 Sonaten für Harfe	DM 6,-
	Nr. 24 Benda, 16 Sonaten für Klavier	DM 15,-
	Nr. 25 Vranicky, Streichquartett B-dur	DM 7,50
	Nr. 26 Bixi, Konzert für Orgel und Orchester	
	Partitur	DM 15,-
	Nr. 27 Kramar-Krommer, Konzert für Oboe und Orchester, Ausgabe für Oboe und Klavier	DM 7,50

Verlangen Sie das Sonderverzeichnis

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA

ALKOR - EDITION KASSEL



NEU BEI BÄRENREITER

Helmut Bornefeld: Choralpartita VII („Christus, der ist mein Leben“) für Orgel. BA 2439, DM 3.60

Im Gegensatz zu Bornefelds bisherigen, anspruchsvollen Orgelwerken hat die Choralpartita VII sechs kurze, technisch einfachere Sätze, die sich ohne weiteres auch als Orgelchoräle gottesdienstlich verwenden lassen.

Monumenta monodica medii aevi, herausgegeben im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg mit Unterstützung der Musikgeschichtlichen Kommission von Bruno Stäblein.

Band I: Hymnen 1 „Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes“. XVIII, 724 S. mit 4 Bildtafeln und einer Karte. In Gzlw. DM 60.—. In der Subskription auf die „Monumenta“ DM 51.—

Die „*Monumenta monodica medii aevi*“ haben den Zweck, die einstimmig überlieferte Musik des Mittelalters und der Frühzeit der Forschung und dem praktischen Gebrauch zu erschließen, und zwar vor allem das noch unerschlossene Gebiet abendländischer mittelalterlicher Einstimmigkeit außerhalb des engeren gregorianischen Bestandes: Hymnen, Sequenzen, Tropen, Offizien, Ordinariumsgesänge, Cantiones, Conductus, geistliche Spiele, weltliche und geistliche Gesänge in den Landessprachen. Die Bearbeitung liegt in den Händen der berufensten Fachleute des In- und Auslandes.

Günther Schmidt: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg—Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik. 174 S. und Notenbeilagen. DM 12.50

Die vorliegende Arbeit unternimmt es, über ältere Teilstudien hinaus eine möglichst vollständige Musikgeschichte der alten fränkischen Residenzstadt Ansbach unter der Herrschaft der Hohenzollern vorzulegen. Dabei wurden sämtliche noch vorhandenen Quellen erschlossen.

Hugo Distler: Elf kleine Klavierstücke für die Jugend. BA 1803. DM 3.60

Distlers Klavierstücke für die Jugend mit den programmatischen Überschriften (Kindelwiegen, Trommeln und Pfeifen, Hirtenmusik, Alte Spieluhr, Perpetuum mobile usw. stellen Klavierspieler mittleren Könnens dankbare Aufgaben.

Heinrich Hofmann: Über den Ansatz der Blechbläser. 80 Seiten. DM 4.80

Die Arbeit eines Berufsbläusers will Beobachtungen ordnen und zusammenfassen über konstitutionelle Gegebenheiten und bewegungsmäßige Vorgänge, welche bei Blechbläsern auftreten. Sie will bei den Pädagogen für Blechblas-Instrumente Interesse wecken für den Fragenkomplex „Bläseransatz“, dessen richtige Behandlung dazu geeignet ist, nicht nur vielen Menschen die Enttäuschung einer verfehlten Berufswahl zu ersparen, sondern noch den Studiengang eines Blechbläusers ergiebiger zu machen.

Georg Philipp Telemann: Leichte Fugen und kleine Stücke für Klavier (Lange). BA 268. DM 3.60

Die Stücke dieses Heftes sind als Vorstufe zu Bachs Inventionen sehr geeignet. Sie sind infolge der lockeren Handhabung des polyphonen Satzes musikalisch leicht faßbar und bieten auch technisch keine Schwierigkeiten. Es sind Suiten, denen eine Fuge vorausgeht. In jedem Satz spürt man die Hand des reifen Meisters.

Orgelbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch (Brodde). Von diesem „Grundbuch für den Organisten“ liegen als weitere Lieferungen zum Preis von je DM 2.25 vor:

Lieferung 7: EKG 124 und 125. BA 2827

Lieferung 8: EKG 126—129. BA 2828.

Arcangelo Corelli: Trio-Sonaten. Herausgegeben von Waldemar Woehl. Von der originalgetreuen Gebrauchsausgabe sämtlicher Trio-Sonaten für zwei Violinen und Generalbaß liegen im Neudruck wieder vor:

Heft V: Kirchensonaten op. 3/1—3. BA 705

Heft VI: Kirchensonaten op. 3/4—6. BA 706

Heft VII: Kirchensonaten op. 3/7—9. BA 707

Heft VIII: Kirchensonaten op. 3/10—12. BA 708

Je Part. m. St. DM 4.20; Einzelst. je DM —.60

Neue Prospekte kostenlos

Weihnachtsmusik-Ratgeber 1956

(Bärenreiter-Bote 35)

Bärenreiter-Bote 36 — Neues aus dem Bärenreiter-Werk. Reich illustriert.

Bärenreiter-Gesamtverzeichnis. Ergänzt und in neuer, vereinfachter Aufteilung.

Die billige Chorbibliothek (Liedblattausgaben in den Reihen „Kleine Bärenreiter-Ausgabe“ und „Bärenreiter-Chorblätter“). Ergänzte Neuauflage.

ARCHIV PRODUKTION

X. FORSCHUNGSBEREICH: WERKE VON GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



Schallplatten

und Kataloge

in allen guten

Fachgeschäften erhältlich

Wassermusik

Feuerwerksmusik

12 Concerti grossi für Streicher op. 6

Concerto grosso op. 3 Nr. 3 G-dur
für Oboe, Violine und Streichorchester

2 Konzerte B-dur und g-moll
für Oboe und Streichorchester

»Dalla guerra amorosa«
Solokantate für eine Baßstimme und Continuo

Sonate für Blockflöte und Continuo
op. 1 Nr. 4 a-moll

Sonate für Violine und Continuo
op. 1 Nr. 10 g-moll

Deutsche Arien

Suite Nr. 5 E-dur
aus »Suites de Pièces pour le Clavecin«

Chaconne G-dur
aus »Suites de Pièces pour le Clavecin«, 2nd volume